Art.
302
Fd

<36640697380014 S
<36640697380014
Bayer. Staatsbibliothek

Art. 302 ÿd
P № 374

Was uns die Kunstgeschichte lehrt

Einige Bemerkungen
über alte, neue und neueste Malerei

von
Karl Woermann

Dresden
Verlag von L. Ehlermann
1894

Wbgd/72/23

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Vorwort.

Diese Schrift war ursprünglich bestimmt, ein Heft einer fortlaufenden Folge allgemein verständlicher wissenschaftlicher Abhandlungen zu bilden. Das Unternehmen, dem ich eine solche Abhandlung versprochen, ging jedoch ein, als ich gerade den letzten Federstrich an meiner Arbeit gethan hatte. Inzwischen ist fast ein Jahr seit ihrer Ausführung verflossen, und dies zu betonen, veranlassen mich verschiedene Umstände. Sie deshalb aber in meinem Schreibtisch liegen zu lassen, sah ich umsoweniger Grund, als ich sie selbstverständlich nicht geschrieben haben würde, wenn ich nicht eine innere Nötigung empfunden hätte, sie zu schreiben. So möge sie denn, zu einem kleinen Buche erweitert, auf sich selbst gestellt, in die Welt hinausgehen.

Ihrer ursprünglichen Bestimmung entsprechend, wendet meine Schrift sich zunächst an einen weiteren Kreis gebildeter Kunstfreunde, die es nicht verschmähen, sich die Erfahrungen anderer in der Beurteilung von Kunstwerken zu Nutze zu machen.

Viele meiner Fachgenossen haben ja auch manches von dem, was hier zu sagen war, sich und anderen bei dieser oder jener Gelegenheit bereits selbst gesagt. Manches habe auch ich schon an anderen Stellen ausgesprochen. Es war mir hier hauptsächlich darum zu thun, die kunstgeschichtlichen Erfahrungen in Bezug auf die Bewertung von Kunstwerken zu einem Ganzen zusammenzufassen.

Da die geschichtliche Kunstanschauung jedoch auf diese Weise für sich und im Zusammenhang hier wohl zum ersten Male begründet worden, so mag meine Arbeit doch vielleicht auch Kunstforschern und Künstlern willkommen sein.

Dresden, im Februar 1894.

Karl Woermann.

Berichtigungen:

S. 41 Zeile 13 v. o. lies: Snyders statt Synders. — S. 167 Zeile 2 und 3 v. u. lies: das „Komm Herr Jesu, sei unser Gast" in der Berliner Nationalgalerie, wie das „Lasset die Kindlein zu mir kommen" im Leipziger Museum.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Erstes Kapitel

Die geschichtliche Kunstanschauung

Die Unsicherheit in der Beurteilung von Kunstwerken ist heutzutage größer als je, und die Meinungsverschiedenheiten in Kunstfragen sind in Deutschland, dem ein Mittelpunkt geistigen Lebens fehlt, noch stärker als in anderen Ländern. Man durchwandere nur unsere großen Kunstausstellungen und lausche den Urteilen, die Künstler, Kenner und solche, die es zu sein meinen oder zu werden hoffen, vor den überlasteten Wänden der reichgeschmückten Säle auszusprechen pflegen. Eine größere Zerfahrenheit kann es kaum geben. Die Wahrheit des norddeutschen Sprichworts: „Des einen Eule ist des andren Nachtigall," bestätigt sich uns auf Schritt und Tritt. Wir meinen vor einer ernsten, wahren, eigenartig und tief empfundenen Arbeit zu stehen, und wir hören zu unserer Verwunderung, daß sie die Ausgeburt einer zügellosen und geschmackswidrigen Neuerungssucht sei. Wir glauben einem groß gedachten, gediegen durchempfundenen und ausgearbeiteten Meisterwerke ins Antlitz zu schauen, und wir empfangen zu unserer

Beschämung die Belehrung, daß es einer veralteten, ein für allemal überwundenen Richtung angehöre. Wir zucken die Achseln über ein fades, glattes, weder dem selbständigen Empfinden irgend einer Vergangenheit noch der Anschauung der Gegenwart entsprungenes Gemälde, und sollen uns zu unserer Überraschung einreden, einer Offenbarung des Einen Ewigschönen gegenüberzustehen. Wir sind der Ansicht, eine gedankenlose Schmiererei vor uns zu haben, an der nichts mit eigenen Augen gesehen ist und daher auch nichts modern ist, als das landläufige, den großen Bahnbrechern unserer Zeit gestohlene Rezept der äußerlichsten Technik, und es wird uns zu unserem Erstaunen verdacht, wenn wir den Urheber des Machwerks nicht hoch über alle Künstler einer älteren Zeit stellen, die mit *ihren* Augen eben anders gesehen und mit *ihren* Händen eben anders gemalt haben.

Wie sollen wir es anfangen, uns weder willenlos von jeder Mode mit fortreißen zu lassen noch ratlos am Hergebrachten festzuhalten? Wo sollen wir uns Rat holen? Wie sollen wir uns Klarheit verschaffen?

Am leichtesten würden wir es uns machen, wenn wir uns schlechthin einer der großen künstlerischen Parteien der Gegenwart anschlössen, etwa derjenigen, der zufällig unsere persönlichen Freunde angehören, oder derjenigen, zu welcher die Blätter halten, die wir lesen. Wir würden dann lernen, gewisse Schlag-

worte auf alle künstlerischen Erscheinungen anzuwenden und könnten niemals im Zweifel darüber sein, was gut und was schlecht ist. Bald aber würde es uns doch wohl schmerzlich zum Bewußtsein kommen, daß wir uns der Freiheit des Mitempfindens und Mitgenießens vieler Kunstschöpfungen begeben hätten. Hätten wir uns zufällig den „Alten" angeschlossen, d. h. denjenigen, die heutzutage schon die Alten sind, so würden wir freilich darauf schwören, daß der Kartonstil der Zeit des Cornelius ein Unglück für die deutsche Kunst gewesen sei, die ihr Haupt erst wieder erhoben, seit sie von den Franzosen und Belgiern malen und „Zeichnung" und „Kolorit" sorgfältig verschmelzen gelernt habe; aber wir würden Alles, was darüber hinausgeht, Alles was unsere Zeit mit eigenen Augen, mit eigenem Empfinden und eigenem beharrlichen Streben der Natur abgerungen und bald zu lichtfreudigen Spiegelbildern der Schöpfung, bald zu geistesmächtigen Spielen der Einbildungskraft umgeschaffen hat, für Lug und Trug ansehen und die neue künstlerische Wahrheit als Unwahrheit ausschreien helfen müssen. Hätten wir uns hingegen blindlings den „Jüngsten" überliefert, um ihre Parteirufe zu den unseren zu machen, so würden wir darauf bestehen müssen, das alle großen Meister, die anders gesehen und gemalt haben als sie, überhaupt nicht sehen und malen gekonnt; und ein Grauen vor der

Vergänglichkeit würde uns beim Durchwandern der gepriesensten Säle unserer Gemäldesammlungen, beim Beschauen der größten Wunderwerke älterer Zeiten beschleichen. Man mißverstehe uns nicht. Den Künstlern verdenken wir einseitige Anschauungen keineswegs. Sie sind ihnen, wie wir sehen werden, manchmal sogar unentbehrlich. Aber dem Kenner und Laien, der sich an der Kunst erfreuen und erquicken will, legt das Feldgeschrei der Parteien eine Binde vor die Augen und eine Fessel an die Füße.

Mühsamer schon wäre es, die Ästhetik der guten alten Zeit, deren wissenschaftliche Berechtigung zu bezweifeln wir uns unter keinen Umständen anmaßen, um Belehrung anzugehen. Aber wir dürften uns die Mühe, uns in sie zu vertiefen, nicht verdrießen lassen, wenn wir hoffen dürften, uns dafür belohnt zu sehen. Leider nur hat die philosophische Ästhetik sich seit mehr denn 150 Jahren in dem vergeblichen Bemühen, festen Regeln zur Beurteilung des Kunstschönen Anerkennung zu schaffen, im Kreise gedreht. Seit Lessing ausgesprochen, der Zweck der Kunst könne nur „die Schönheit“ sein, und schon vor dieser Zeit, haben sich gerade in Deutschland Dutzende von Berufsweisen mit der Frage beschäftigt, was denn nun eigentlich das Schöne sei. Die einen blieben dabei, das Schöne mit Wolff und Baumgarten als „sinnlich erkannte Vollkommenheit“ zu umschreiben;

die anderen sahen es mit Kant in dem, „was ohne Interesse oder ohne Begriff allgemein gefällt“; die dritten bezeichneten es mit Hegel als „die unmittelbare Erscheinung der absoluten Idee“. Was sollte man für die Beurteilung von Kunstwerken durch solche Umschreibungen lernen? Dann kam Schelling und behauptete, das Schöne sei „das in der Natur in der That Seiende“, Vischer stellte die Ansicht auf, das Schöne sei „die Gegenwart der Idee in begrenzter Erscheinung“, Horwicz, der in Straßburg preisgekrönte Ästhetiker, bezeichnete die Schönheit gar nicht unglücklich als „das den Dingen immanente, ihre Wesenheit und Qualität ausmachende Gesetz“; aber schon Herbart war, vielleicht ohne es zu wollen, mit ihrer Benennung als „das unwandelbar Wohlgefällige“ zu älteren Anschauungen zurückgekehrt. Daß alle diese Weltweisen und noch manche andere im Verlaufe ihrer Untersuchungen manches gute Wort über manches schöne Kunstwerk, ja, über ganze Gattungen von Kunstwerken, gesagt haben, soll gewiß nicht geleugnet werden. Aber selbst, wenn man sich ihrer Führung anvertrauen wollte, wen von ihnen sollte man sich zum Führer wählen? wessen Gedankengang sollte man sich zu eigen machen?

Schließlich sagte schon Lessing selbst: „Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über kurz oder

lang zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet".

Etwas anderes ist es mit der auf der Grundlage der Naturwissenschaften stehenden physiologischen Ästhetik, die nicht „aus allgemeinen Begriffen vernünftelt". Ihr verdanken wir in der That schon eine Reihe tiefer Einblicke in die Gesetze des künstlerischen Schaffens; und sie wird uns vermutlich noch eine Fülle wichtiger Aufschlüsse über das Wesen des Kunstschönen spenden.

Was künstlerisch veranlagte Naturforscher, wie Helmholtz, Brücke und der Anatom Henke, um nur diese zu nennen, auf diesem Gebiete entdeckt haben, kann nicht wieder in Vergessenheit geraten. Was wissenschaftlich begabte Künstler, wie Leonardo da Vinci, Dürer und neuerdings z. B. der Bildhauer Adolf Hildebrand (das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg 1893) in dieser Hinsicht festgestellt haben, wird für alle Zeiten feststehen. Auch manche Archäologen, Kunstgelehrte und Ästhetiker haben, durch Naturforscher und Künstler zum Sehen angeleitet, schon manchen wertvollen Beitrag zur physiologischen Erkenntnis des Kunstschönen geliefert. Es versteht sich daher eigentlich von selbst, daß unserer Ansicht nach eine künstlerische Anschauung, die auf physiologischer Grundlage nach ewiggiltigen, inneren Gesetzen des Sehens und Darstellens forscht, nicht im Gegen-

satz zu der geschichtlichen Auffassung der Kunst stehen kann, die hier begründet werden soll. Da ein bedeutender Künstler jedoch neulich das Gegenteil behauptet hat, so muß unsere Ansicht auch an dieser Stelle betont werden. Die geschichtliche und die physiologische Kunstanschauung müssen zu demselben Ergebnis führen. Sie ergänzen einander; ja die kunstgeschichtliche Beobachtungsweise hat, da sie sich nur mit Kunstwerken beschäftigt, die wirklich Kunstwerke sind, die Anerkennung der physiologischen Kunstgesetze zur Voraussetzung. Da aber die auf wissenschaftlicher Grundlage aufgebaute Physiologen- und Künstler-Ästhetik bis jetzt doch nur aus Bruchstücken besteht, so können auch ihre Erfahrungssätze auf dem Gebiete der Kunst nur allgemeine Anerkennung erhalten, wenn sie durch kunstgeschichtliche Erfahrungssätze bestätigt werden.

Diese kunstgeschichtlichen Erfahrungssätze in den Vordergrund zu stellen, und den Versuch zu machen, sich zunächst mit ihrer Hilfe aus dem Kunstlabyrinth der Gegenwart herauszufinden, kann unter diesen Umständen keine ganz verlorene Mühe sein. Einer kann heutzutage nicht Alles erforschen. Es muß genügen, daß jeder seine eignen Erfahrungen in den Dienst der Erkenntnis stellt. Wenn jeder das Licht, das er ersehnt, von der Wissenschaft begehrt, der er dient, kann wenigstens einige Erleuchtung nicht ausbleiben.

Wie alle Wissenschaften hat auch die Kunstgeschichte zunächst freilich keinen anderen Zweck, als die Erforschung der Wahrheit auf ihren eigensten Gebieten. Doch wäre auch sie eine tote Wissenschaft, wenn sie keine Früchte fürs Leben trüge. Wie alle Zweige der Geschichte, muß auch sie uns in das Verständnis der Gegenwart einführen. Doch handelt es sich dabei nicht sowohl darum, die Kunst der Gegenwart im Lichte der Kunst der Vergangenheit zu schauen, was schon einmal die verhängnisvollsten Folgen gehabt hat, als darum, in der Entwicklungsgeschichte der Künste ein Maß zu finden, mit dem die Kunstströmungen der Gegenwart sich messen lassen.

Natürlich würde ein Versuch, wie er hier unternommen werden soll, in der Geschichte aller Künste gleich lehrreich sein. Auch würde es besonders nützlich sein, die Wechselbeziehungen der verschiedenen Künste untereinander mit ins Auge zu fassen. Um diese Seiten aber nicht zu Bänden anschwellen zu lassen, müssen wir uns im wesentlichen an die Geschichte einer der Künste halten. Daß dies für uns die Geschichte der Malerei sein muß, kann schon aus äußeren Gründen nicht zweifelhaft sein. Aber auch aus inneren Gründen müßten wir in diesem Falle die Geschichte der Malerei bevorzugen; denn unter den bildenden Künsten spiegelt die Malerei, schon weil ihr Darstellungsgebiet das weiteste ist und weil ihre

Darstellungsmittel die mannigfaltigsten sind, die leisesten geschichtlichen Wandlungen am deutlichsten wieder; und daß sie in besonderem Maße als die Kunst der Gegenwart angesehen werden muß, auf die wir doch hinaus wollen, lehrt jede Wanderung durch unsere Kunstausstellungen oder unsere Sammlungssäle.

Zweites Kapitel

Offenkundige Lehren der Kunstgeschichte

Einige Lehren der Kunstgeschichte liegen so offen zu Tage, daß es genügt, ihnen im Vorübergehen einen Blick zu schenken.

Allen voran steht selbstverständlich der Satz, daß die Kunstgeschichte den Stümpern keine Heimstätte gewährt. Wer nichts kann, ist kein Künstler. Die Vorbedingung jedes Künstlertums ist eine gewisse Meisterschaft in der Beherrschung der Technik nach Maßgabe der Errungenschaften jeder Zeit auf diesem Gebiete, zugleich aber auch eine gewisse Vollendung in der Auffassung und Verarbeitung des Stoffes, den Natur und Geist an die Hand geben. Wer in schülerhafter Unfertigkeit stecken geblieben ist und wer es nur bis zum blassen Nachahmer oder gar nur bis zum Kopisten im eigentlichen Sinne des Wortes, wenn auch vielleicht zu einem vorzüglichen Kopisten, gebracht hat, ist kein Künstler im Sinne der Kunstgeschichte.

Freilich wissen wir auch, daß selbst ein solcher Scheinkünstler sich manchmal, von gewissen Zeit-

strömungen getragen, vorübergehende Anerkennung verschafft, daß er den Platz im Künstlerwörterbuch, den ein gefälliger Zeitgenosse ihm angewiesen, Jahrzehnte lang behaupten kann, ja, daß seine Werke nicht selten von Kunstfreunden, die sparen müssen, angekauft und an die Wände ihrer Häuser verteilt oder als fromme Stiftungen heiligen Orten vermacht werden.

„Rasch wird die Richtung zum Rezept,
Und Stümper werden mitgeschleppt."

Wir wundern uns daher auch nicht, wenn uns aus den Händen von Trödlern, aus den Bodenräumen alter Herrschaftshäuser, aus versteckten Winkeln öffentlicher Gebäude oder gar von den Altären vernachlässigter Kirchen manchmal echte, aber schlechte Bilder großer alter Zeiten entgegentreten, Bilder, die alle Kennzeichen eines bestimmten Jahrhunderts und einer bestimmten Schule, ebenso deutlich aber auch die Merkmale schülerhaften Anfängertums, ohnmächtigen Ringens oder greisenhaften Verfalls tragen. Aber der Kunstgeschichtsforscher wird sich hüten, sich mit solchen Bildern zu befassen. Er wird sie getrost ihrem Schicksal, früher oder später den Weg alles Irdischen zu wandeln, überlassen; und wenn er auf einem solchen Bilde wirklich einmal den Namenszug seines Urhebers entdecken sollte, durch den dieser der Sterblichkeit zu entrinnen vermeint, so wird er ihn

für sich behalten und die Jahrbücher der Kunstgeschichte mit ihm verschonen.

Aus dem Umstande, daß jede Zeit zahllose Stümper mit durchfüttert, erklärt es sich auch, daß uns aus den Mitgliederverzeichnissen der Künstlergilden aller Völker, deren Veröffentlichung deshalb nicht weniger dankenswert und notwendig ist, hunderte von Künstlernamen entgegenstarren, deren Klang niemals das Ohr eines Kenners vernommen, die Namen von Künstlern, deren Werke rettungslos, in den meisten Fällen aber nicht unverdient, der Vergessenheit oder der Vernichtung anheimgefallen sind. Ja, es erklärt sich daraus sogar, weshalb so manche Kunstschriftsteller, die den Künstlern vergangener Zeiten tadellos gerecht geworden sind, sobald sie auf ihre Zeitgenossen zu sprechen kommen, jeden Maßstab zu verlieren scheinen und eine Reihe von Namen hervorheben, die schon im nächsten Menschenalter niemand mehr kennt und nennt.

Die Nutzanwendung auf die Gegenwart ergiebt sich von selbst. Man kann Bilder malen und Bilder verkaufen, man kann auf den Ausstellungen der Zurückgewiesenen oder gar auf den akademischen Riesenausstellungen unserer vornehmen Kunststädte mit zahlreichen Werken vertreten sein, ja, man kann aus Unverstand oder aus Parteirücksichten sogar als Meister gefeiert werden — und man braucht deshalb doch

noch kein Künstler im Sinne der Kunstgeschichte zu sein.

Ist also einerseits, wenn wir uns rat- und hilfesuchend an die Kunstgeschichte wenden, keine Gefahr vorhanden, daß wir in ihr auf Künstler stoßen, die nicht verdienten, als Beispiele herangezogen zu werden, so versteht es sich andererseits auch von selbst, daß die Lehren der Kunstgeschichte auf Anfänger, Dilettanten und Stümper überhaupt keine Anwendung finden. Gegen sie richtet auch diese Schrift sich nicht. Die Kunstgeschichte scheidet sie von selbst wieder aus, wenn sie einmal zufällig oder absichtlich in ihre Vorhallen hineingeraten sind.

Eine zweite Lehre der Kunstgeschichte, die sich uns in allen Sammlungen, in vielen öffentlichen Gebäuden, in manchen städtischen Gassen aufdrängt, liegt in dem jämmerlichen Erhaltungszustande vieler der herrlichsten Kunstwerke. Es ist die eindringliche Lehre, daß nur eine gediegene Technik im äußeren Sinne des Wortes, eine gründliche stoffliche Vorbereitung, ein sachlich angemessenes Verfahren bei der Herstellung der Kunstwerke sie vor baldigem Untergange rettet und den Namen des Künstlers unsterblich macht.

Gerade auf dem Gebiete der Malerei tritt uns freilich die Wahrheit des Satzes, daß alles, was Menschenhände geschaffen, wieder der Vernichtung an-

heimfällt, mit trauriger Gewißheit vor Augen. Ewig halten keine Bindemittel der Welt die Farbenstoffe auf der Malfläche fest. Von den einst hochgeschätzten Gemälden der berühmtesten Meister der alten Griechen ist kein einziges auf unsere Zeit gekommen. Polygnots gepriesene Wandgemälde in der Pinakothek zu Athen, Zeuxis' berühmte Helena im Heratempel bei Kroton, Timanthes' viel besprochenes „Opfer der Iphigenie“, alle gefeierten Meisterwerke des Apelles von seinem Bildnisse Alexanders des Großen im Artemistempel zu Ephesos bis zu seiner von vielen Dichtern besungenen schaumgeborenen Aphrodite im Asklepiostempel der Insel Kos, sie alle und alle übrigen Werke der griechischen Maler sind unwiederbringlich verloren, sind längst in Staub und Asche zerfallen; und auch das gediegenste Malverfahren würde sie wahrscheinlich nicht vor diesem Endschicksal bewahrt haben.

„Ewig ist nichts von der Menschen Hand!“

Aber aus den letzten fünfhundert Jahren haben sich tausende von Wandgemälden, Altarblättern und für den Zimmerschmuck berechneten Staffeleibildern erhalten; und die Verschiedenheit der Erhaltung dieser Werke führt uns den Unterschied zwischen gutem und schlechtem, gediegenem und flüchtigem, dauerhaftem und vergänglichem Material und Malverfahren lebendig vor Augen. Manche vor fünfhundert Jahren und vor noch längerer Zeit bemalten Flächen leuchten noch

heute glatt und fest in ihrer ursprünglichen Farbenpracht, als seien sie gestern gemalt; und manche Bilder, die noch keine fünfzig Jahre alt sind, erscheinen schon heute nur noch als Schemen und Schatten ihrer selbst.

Wie klar und frisch sind noch heute z. B. die Gemälde Jan van Eycks, Roger van der Weydens, Hans Memlings und der meisten übrigen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten! Wie unverändert leuchten uns, soweit äußere Einwirkungen sie nicht zerstört haben, noch heute die Bilder Holbeins und Dürers, die Altar- und Staffeleigemälde Raphaels, Tizians, Correggios und vieler anderer großen Meister des sechzehnten Jahrhunderts entgegen!

Je entschiedener die Kunst ihre handwerksmäßige Grundlage verleugnete, je weniger die Maler sich selbst mit der Bereitung ihrer Malflächen, ihrer Farben, ihrer Bindemittel und Firnisse beschäftigten, je schneller jedes einzelne Bild hergestellt werden sollte, desto sicherer und früher stellten sich auch die Spuren des Unterganges ein.

Schon aus dem sechzehnten, mehr aber noch aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert treten uns zahlreiche Bilder entgegen, deren Farben sich in sich verfärbt haben oder durch Nachdunkelung um alle ihre Wirkung gebracht sind. Da oxydiert das Kupfergrün alter Temperabilder, da zersetzt sich die

Ultramarinfarbe, da frißt sich der Zinnober durch, da verwandelt das Grün der Bäume sich in bläuliches Weiß, da versinken die blühendsten Farben schmutzigbraun in den roten Bolusgrund, der an die Stelle des hellen Kreidegrundes der guten alten Zeit tritt. Immer zahlreicher werden die Gemälde, die, vorzeitig von Rissen und Sprüngen durchzogen, allmählich abblättern und der Vernichtung anheimfallen. Wie viele Bilder einst berühmter und wirklich tüchtiger Maler schon auf diese Weise von innen heraus zu Grunde gegangen sind, läßt sich gar nicht berechnen. Unzweifelhaft würden manche Meister, die nur mehr dem Namen nach bekannt sind, noch heute vollgiltig mit in Reihe und Glied stehen, wenn sie sich eines besseren Materials oder eines gründlicheren Verfahrens bei der Herstellung ihrer Bilder bedient hätten.

Wie viele Künstler unseres Jahrhunderts aber sich durch die Sorglosigkeit ihrer eigentlichen äußeren Technik selbst die Unsterblichkeit beschnitten haben, tritt von Jahr zu Jahr mit erschreckenderer Deutlichkeit zu Tage. Jeder Kenner kennt sie, die unglücklichen Urheber dieser noch vor kurzem ihrer malerischen Reize wegen gepriesenen Bilder, die entweder zerreißen, zerspringen und zerfallen, weil verkehrte Öle und Firnisse obendrein verkehrt angewandt worden, oder ihre glühenden Farben in nächtiges Schwarz umsetzen, weil

der unbesonnen zur Untermalung benutzte Asphalt sie alle verschlingt und verzehrt.

Besonders tragisch hat sich die Geschichte der Wandmalerei gestaltet.

Am schlechtesten ist es dem malerischen Schmuck am Äußeren der Gebäude ergangen. Die eigentliche Fassadenmalerei hat sich, abgesehen von Mosaikgemälden und gebrannten Thonplatten-Bildern, immer nur einige Jahrzehnte gehalten. Selbst die Sgraffiti dauern nicht länger als der Mörtelüberzug, in den sie eingekratzt sind. Auch die moderne Wasserglasmalerei hat nicht gehalten, was man sich von ihr versprach. Am wenigsten aber haben wirkliche Fresken an Außenwänden den Einwirkungen der Witterung widerstanden. Von der ganzen herrlichen oberitalienischen und römischen, von der ganzen lebensvollen schweizerischen und schwäbischen Fassadenmalerei des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts sind kaum Spuren auf unsere Zeit gekommen; ja, schon was unser Jahrhundert auf diesem Gebiete versucht hat, ist zum großen Teile wieder untergegangen.

Selbst im Innern der Gebäude haben Fresken sich nur an ausnahmsweise trockenen und gleichmäßig erwärmten Orten Jahrhundertelang wohl erhalten. Sogar viele der berühmtesten italienischen Fresken sind schon an so vielen Stellen von den Pinseln

späterer Hersteller übergangen worden, daß weder von ihrer ursprünglichen Freskotechnik, noch von der Pinselführung ihrer Meister viel mehr zu sehen ist. Jeder Temperaturwechsel, der den Kalkbewurf der Wände feucht beschlägt, zehrt an dem Lebensmarke der Freskomalereien. In unserem nordischen Klima ist die Gefahr, die durch die Ausführung in günstiger Jahreszeit vermindert werden mag, natürlich noch größer als im Süden. Gleichwohl wäre es kein Glück für die Großkunst, wenn sie die Malerei auf den nassen Kalk, der trocknend selbst das Bindemittel abgiebt, auch an den Innenwänden öffentlicher Gebäude aufgeben müßte; denn die Freskomalerei ist nicht nur von großer erziehlicher Bedeutung für die Technik jedes Künstlers, der sie übt, sondern sie ist und bleibt auch ihrer Natur nach die eigentlichste, natürlichste und mächtigste Art der Wandmalerei. Wenn wir daher einerseits dem Mut der Meister, die es auch in unserem Norden immer wieder mit ihr versuchen, die besten Erfolge wünschen, so wundern wir uns andererseits auch nicht, wenn andere nordische Künstler nur noch mit Zagen und Widerstreben an die Arbeit in einer so vergänglichen Kunstweise herantreten und es, nach dem sie es bereits mit einer neu erstandenen Wachsmalerei und mit einer Reihe anderer Verfahrungsarten versucht, jetzt vielfach mit den großen Venezianern der Blütezeit halten, die wegen der Feuchtigkeit ihres

Klimas die Wandmalerei auf ausgespannten Linnentafeln bevorzugten.

Da die Überlieferungen der guten alten Zeit auf dem Gebiete des Malverfahrens so gut wie verloren gegangen sind, herrscht heutzutage in allen diesen Dingen eine Unsicherheit, der gegenüber es als zeitgemäßer Fortschritt zu begrüßen ist, wenn Künstler, Techniker und Naturforscher einander die Hand reichen, um durch theoretische Studien und praktische Versuche ein „rationelles Malverfahren" zurück zu erobern. Der Kongreß, der sich im Herbst 1893 in München mit diesen Fragen beschäftigte, scheint keineswegs ergebnislos verlaufen zu sein. Mögen die Ergebnisse sich mehren, bis sie zum Ziele führen! Die Dauerhaftigkeit der Kunstwerke ist und bleibt eine Vorbedingung der irdischen Unsterblichkeit der Künstler.

Zu den offenkundigen Lehren der Kunstgeschichte, die hier nur im Vorbeigehen gestreift werden können, gehört endlich auch die Erkenntnis der Unfruchtbarkeit des in früheren Jahrhunderten beliebten Rangstreites der Künste unter einander oder unter den verschiedenen Zweigen derselben Kunst.

Zu Leonardo da Vincis, Michelangelos und Varchis Zeiten warf man noch im heiligen Ernste die Frage auf, welche Kunst höher stehe, die Bildhauerei oder die Malerei. Leonardo bevorzugte die Malerei, Michelangelo, wenigstens in seiner Jugend,

die Bildhauerei. Wir aber haben gelernt, daß die Kunstgeschichte sich mit der Beantwortung derartiger Fragen überhaupt nicht befaßt. Sie läßt Jedem das Seine und verlangt von Jedem das Seine.

Lessing glaubte den Landschafts- und Blumenmalern noch das „Genie“ absprechen zu müssen, wenngleich er zugab, daß der gute Landschaftsmaler über dem schlechten Historienmaler stehe. Uns hat die Geschichte der Bewertung der Bilder gelehrt, daß gerade das berufsmäßige Kennertum sich auf Unterscheidungen solcher Art nicht einläßt. Landschaftsgemälden werden in unseren Sammlungen dieselben Ehrenplätze, auf unseren Ausstellungen dieselben Ehrenpreise eingeräumt, wie Figurenbildern. Daß der Mensch dem Menschen das Maß aller Dinge ist, wird niemand leugnen; aber er beseelt auch die Landschaft mit seinem eigensten Empfinden; er sieht auch in ihr den Wiederschein des Göttlichsten leuchten, das er in sich und außer sich anerkennt. Auch die Landschaftsmaler sind uns daher echte Künstler von Gottes Gnaden, sei es, daß sie uns, wie Claude Lorrain, in den Gefilden der Seligen mit Göttern verkehren lassen, sei es, daß sie uns, wie Ruisdael und Hobbema, vergönnen, in die tiefste Brust der Natur „wie in den Busen eines Freunds zu schauen.“ Zu Raphaels, Michelangelos und Correggios Zeiten hatte die Landschaftsmalerei sich ja überhaupt noch nicht zu einer

freien, sich aller in ihr schlummernden Kräfte bewußten Kunst entwickelt, wenngleich sie unter Dürers, Tizians und Giorgiones Händen schon mächtig zur Ebenbürtigkeit emporstrebte. Die größten Meister des 17. Jahrhunderts aber, Rubens, Velazquez und Rembrandt an der Spitze, haben so gut Landschaften wie Menschen gemalt; und gleichzeitig treten selbständige Landschafter auf, die schon im Bewußtsein ihrer Zeitgenossen als große Meister erscheinen. Heute werden Claude Lorrains Landschaften in den meisten Fällen höher bezahlt werden, als die Figurenbilder seines berühmten Landsmanns und Zeitgenossen Nicolas Poussin; und von Rembrandt, dem einzigen, abgesehen, zu dessen am meisten gefeierten Schöpfungen übrigens manche seiner Landschaftsradierungen gehören, wird kaum ein holländischer Figurenmaler so hoch bezahlt, wie die Tier- und Landschaftsmaler vom Schlage eines Cuyp, eines Ruisdael oder eines Hobbema.

Man verstehe uns recht. Tizians Zinsgroschen ist unzweifelhaft ein größeres Kunstwerk als z. B. Jan van Goyens schöne sommerliche Flußlandschaft in der Dresdner Galerie. Dieses Bild aber ist ebenso unzweifelhaft ein größeres Kunstwerk als z. B. Orazio Sammacchinis „Heilige Familie“ in derselben Sammlung. Deutlicher als durch dieses Beispiel, mit dem übrigens auch Lessing sich vielleicht einverstanden er-

klärt haben würde, können wir unsere Ansicht nicht machen, daß die Wertabstufung von Kunstwerken sich nicht nach ihrem Gegenstande, sondern nach der künstlerischen Kraft ihrer Urheber richtet.

Dagegen giebt auch die Kunstgeschichte zu, ja, sie betont es mit Nachdruck, daß gewisse Künste das besondere Erbteil und geistige Eigentum gewisser Völker und gewisser Zeiten sind.

Im alten Hellas förderte eine plastisch gestaltete Landschaft die plastische Schönheit ihrer Einwohner, deren eigentümlichste und eigenartigste Kunst daher, trotz aller Großthaten ihrer Malerei, die Bildhauerei blieb. Auch in Rom und Florenz waren Natur und Menschen in der Renaissancezeit noch plastisch genug veranlagt, um selbst in der Malerei noch ein Übergewicht plastischer Grundsätze zur Geltung zu bringen. Die feuchten Tiefebenen Venedigs, Hollands, Andalusiens, deren Reiz nicht sowohl in den plastischen Linien als in der Färbung, im Lichte, in den weichen Übergängen der Töne liegen kann, waren die Stätten, an denen die Malerei sich am entschiedensten auf ihre eigenen Füße stellte.

Im Mittelalter, in dem das Massengefühl stärker war als das individuelle Selbstbewußtsein des Einzelnen, aus dem erst jene Auffassung der Persönlichkeiten entstehen kann, ohne die es weder eine Bildhauerei noch eine Malerei giebt, war die Baukunst,

besonders die kirchliche Baukunst, die allmächtige Herrscherin auf dem Gebiete der Künste. Nur als dienende Glieder schlossen die übrigen Künste sich fügsam und schmiegsam ihr an. Erst als zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts der Einzelmensch anfing sich auf sich selbst zu besinnen und sich in seinen Wechselbeziehungen zur Außenwelt zu erkennen, die ihn umgab waren die geistigen Vorbedingungen geschaffen, unter denen sich eine reife Bildhauerei und eine reife Malerei entwickeln konnten. Nun gab eins das andere. Die Perspektive wurde entdeckt, die Ölmalerei wurde erfunden, die Landschaft wurde als der natürliche Hintergrund alles Erdenthuns in der Kunst wie im Leben erkannt. Seit dieser Zeit fingen die Bildhauerei und die Malerei an, sich von der Baukunst loszulösen und die ältere Schwester, wenigstens im kühnen Fluge durch alle Darstellungsgebiete, weit hinter sich zurück zu lassen.

Drittes Kapitel

Die Nachwelt als Richterin

Zu den Grundlehren der Kunstgeschichte gehört es daß die unparteiische Nachwelt unbefangener urteilt und gerechter richtet, als die von hundert Parteiströmungen durchflutete Mitwelt. Der Beweis dieses Satzes liegt in der auffallenden Übereinstimmung, mit der die Kenner aller Völker die Kunst und die Künstler vergangener Zeiten zu beurteilen pflegen. Nur scheint es, daß beinahe hundert Jahre vergangen sein müssen, ehe die Urteile der Nachwelt einstimmig und daher allgemeingiltig werden.

Man lese z. B. Vasaris, des ältesten eigentlichen Kunstgeschichtsschreibers, Beurteilung der großen Meister der italienischen Frührenaissance, die ein Jahrhundert vor ihm lebten, man vergleiche damit die Wertschätzung, die die anerkanntesten Kunstforscher des neunzehnten Jahrhunderts denselben Künstlern zu teil werden lassen, und man wird sich sofort überzeugen, daß es, von einzelnen Abweichungen abgesehen, kunstgeschichtliche Urteile giebt, die allgemein fest-

stehen. In der That haben sich nach und nach alle Völker nicht nur über die Bedeutung der bahnbrechenden Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts, sondern so ziemlich auch darüber geeinigt, welchen alten Meistern die eigentliche Siegespalme im großen Künstlerwettstreit aller Völker und Zeiten gebührt. Einstimmig zählen die Deutschen und die Franzosen, die Spanier und die Engländer, die Italiener und die Niederländer Meister wie Phidias und Apelles, wie Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raphael und Tizian, wie Dürer und Holbein, Rubens und Rembrandt, Velazquez und Murillo zu den größten Künstlern, die die Erde seit ihrem Bestehen hervorgebracht hat. Schon die Internationalität des Kunstmarkts, die freilich durchaus keine Internationalität der Kunstübung bedingt, ist ein Beweis dieser Einstimmigkeit. Abgesehen von natürlichen Schwankungen, deren Gründe nicht immer im Volkstum liegen, ist es ziemlich gleichgiltig, ob ein Gemälde eines der gefeiertesten Großmeister in London, in Paris, in Brüssel oder in Köln auf den Markt kommt; und abgesehen von Zufälligkeiten, die nicht berechenbar sind, erzielen die Kupferstiche und Radierungen Schongauers oder Dürers Mantegnas oder Marc Antons, Rembrandts oder Goyas überall ungefähr die gleichen Preise, einerlei ob sie in den tonangebenden Verkaufssälen Deutschlands, Englands oder Frankreichs zur Versteigerung gelangen.

Persönliche, örtliche oder zeitliche Ausnahmeurteile sind allerdings auch dieser gemeinsamen Schätzung der großen Meister durch alle Kenner gegenüber nicht ausgeschlossen; und es ist lehrreich, einen Augenblick bei solchen Ausnahmeurteilen zu verweilen.

Was zunächst die persönlichen Sonderurteile betrifft, so hat es zu jeder Zeit Querköpfe gegeben, die durch seltsame Ansichten aufzufallen lieben. Ihr Urteil kommt nicht in Betracht. Eine beachtenswerte Klasse von Sachverständigen aber, denen man abweichende Urteile über diesen oder jenen großen Künstler zutrauen und nachsehen darf, bilden die Künstler selbst. Je vollständiger ein Künstler sich als Sohn seiner Zeit und seines Volkes fühlt, desto weniger mag er, ganz auf sein eigenes Schaffen gerichtet, geneigt sein, die abweichende Anschauungs- und Ausdrucksweise entlegener Zeiten oder Völker gelten zu lassen; je unmittelbarer sein eigenes Schaffen aus seinem eigenen Herzen quillt, desto weniger wird er in der Lage sein, sich in anders geartete künstlerische Überzeugungen hineinzuversetzen. Freilich gelingt es auch manchen bedeutenden Künstlern, andersartige Leistungen unbefangen zu beurteilen; und in diesen verehren wir dann die schlechthin besten Kenner, die es giebt; aber in der Mehrzahl befinden diese Künstler sich nicht. Wenn wir daher auch nicht behaupten werden, ein großer Künstler müsse einseitig

im Urteil über Kunstwerke einer anderen Richtung sein, so werden wir doch zugeben, daß er es, unbeschadet seiner Größe, sein dürfe; ja, wir werden in seinem Mangel an Verständnis für die Leistungen Anderer manchmal sogar ein Zeugnis seiner eigenen Größe und Unabhängigkeit erblicken.

So verstehen wir es, wenn Michelangelo, wie Francesco d'Olanda berichtet, sich über die vlämische Malerei verständnislos äußerte, ihr Vernunft und Kunst, Symmetrie und Proportion, Auswahl und Größe absprach. Hätte er Jan van Eycks, Roger van der Weydens und Hans Memlings Größe nachzuempfinden vermocht, so wäre er wahrscheinlich nicht der Mann dazu gewesen, das jüngste Gericht oder die Decke der sixtinischen Kapelle zu schaffen. So verstehen wir es auch, wenn das Urteil der jungen Breitmaler im ersten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts über Raphael so allgemein dahinging, er habe „nicht malen gekonnt", daß der spanische Hofmaler Jusepe Martinez sich, als er 1625 den großen Realisten Ribera in Neapel besuchte, anscheinend darüber wunderte, daß dieser in das abfällige Urteil über den Meister von Urbino nicht einstimmte, vielmehr wenigstens seiner geschichtlichen Monumentalmalerei volle Gerechtigkeit widerfahren ließ. Von seinem Zeitgenossen Domenichino, dessen Pinselführung derjenigen Raphaels nacheiferte, aber sagte auch Ribera ungescheut,

„er könne nicht malen“. Ja, so verstehen wir es auch, wenn die deutschen Präraphaeliten vom Anfang unseres Jahrhunderts, die erkannt zu haben meinten, daß sie an die Meister der Frührenaissance und an Dürer wieder anknüpfen mußten, um die Kunst mit neuem Eigenleben zu erfüllen, in Raphael umgekehrt den gefährlichen Schönmaler und Schönfärber sahen, vor dem sie warnen zu müssen glaubten, als vor einem „Abtrünnigen“, der „nicht allein das Gemüt ergreifen, sondern auch den Blick bezaubern und bestechen wollte“. Aus der jüngsten Zeit aber ist das abfällige Urteil, das der berühmte englische Maler Sir Frederick Leighton über die gute alte deutsche Kunst gefällt hat, noch ein lehrreiches Beispiel einseitiger Künstlerurteile. Sir Frederick ist selbst viel zu sehr im Romanismus befangen, als daß uns sein Urteil nicht selbstverständlich erscheinen sollte. Das Urteil der Nachwelt wird den Spieß jedoch vermutlich umdrehen und seiner eigenen Kunst vorhalten, daß sie jeglicher germanischen, also auch englischen Empfindung entbehre.

Die örtlichen, zugleich die nationalen Vorurteile in der Wertschätzung älterer Meister aber zeigen sich weniger in der Unterschätzung der großen alten Künstler anderer Völker, als in der Überschätzung der stammverwandten Meister; und selbst wo von Überschätzung nicht die Rede sein kann, zeigt sich das

Urteil der Stammes- und Volksgenossen doch naturgemäß in vielen Fällen noch verständnisvoller und begeisterter als dasjenige der draußenstehenden Kenner. Poussin, Lebrun, Mignard, Boucher kommen bei keinen anderen Kritikern so gut weg, wie bei den französischen; Reynolds, Gainsborough, Lawrence werden, so hoch sie gerade in diesem Augenblicke auch in Frankreich und Deutschland geschätzt werden, in keinem andern Lande so gut bezahlt wie in England; Dürer und Holbein werden überall erhoben und gefeiert; aber nirgends so innig, so verständnisvoll und so begeistert, wie in Deutschland. Der Florentiner Vasari sah in Michelangelos Kunst unbedingt die höchste Stufe der Vollendung. Die venezianische Kritik, wie sie in Ludovico Dolcis Dialog „l'Aretino" zu Worte kam, bewies dagegen, daß wenigstens in der Malerei Tizian höher stehe als Michelangelo.

In Zeiten, in denen zwei Völker einander in feindseliger Stimmung gegenüberstehen, kommen auch freilich absichtliche Unterschätzungen der gegenseitigen älteren Kunstleistungen vor. Nach 1870 sind in Frankreich sogar über Dürer Urteile gefällt worden, die die unbefangenen Kenner keines anderen Landes unterschrieben hätten. Aber vereinzelt sind solche Meinungsäußerungen immer geblieben. Sogar zu Wagner haben die Franzosen sich bald nach seinem Tode bekehrt; und die Stellung und Erscheinung, die der deutschen Kunst

im vierblättrigen Kleeblatt der französischen, italienischen, deutschen und niederländischen Künste noch in den letzten Jahren auf einem Deckenbilde der Eingangshalle des Louvre zu Paris angewiesen worden, läßt darauf schließen, daß man auch in Frankreich nicht glaubt, auf die Dauer politische Kunsturteile aufrecht erhalten zu können.

Daß es aber auch im eigentlichen Sinne zeitlich bedingte Auffassungen der Kunst der Vergangenheit giebt, sozusagen künstlerische Modegesetze mit rückwirkender Kraft, davon weiß nicht nur die Geschichte des Kunsthandels, sondern auch die Geschichte der Kunstgeschichte selbst allerlei zu erzählen. Wie in Zeiten ausgebildeter Kennerschaft fast jedes Jahrzehnt seine besonderen Lieblinge unter den älteren Meistern hat, Lieblinge, die mit großem Aufwande kritischer und schriftstellerischer Kunst in die vorderste Reihe der Erwählten gerückt werden, so ziehen am Himmel der kunstgeschichtlichen Kritik manchmal auch Wolken dahin, die den Anblick der leuchtendsten Sternbilder zeitweilig verhüllen.

Eine Verdunkelung solcher Art trat z. B. in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ein, als Winckelmann, dessen Verdienste um die Erforschung der griechischen Kunst und um die Benutzung der deutschen Sprache nicht hoch genug angeschlagen werden können, es ausgesprochen hatte, daß alles Heil der

Kunst nur auf der Nachahmung der alten Griechen beruhe, — als Lessing, zu dem wir emporschauen, auch wo wir ihm widersprechen, in seinem „Laokoon“ nur die Kunstregeln, die er den alten Griechen entlehnen konnte, anerkannte und geradezu aussprach: „Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen“, — als Mengs, dessen Gemälde seinen Schriften entsprechen, anfangs nur Raphael, Tizian und Correggio, später auch noch die Alten als Vorbilder für die neuere Kunst hinstellte. Mengs war in Worten und Werken die großartigste Verkörperung der Verblendung, die eine ganze Zeit befallen kann. In seiner 1762 erschienenen Schrift „Über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei“ behauptete er sogar, daß es nach den Alten und vor Raphael, Tizian und Correggio (selbst Leonardo und Michelangelo sah er noch nicht für voll an) überhaupt nur Maler gegeben habe, deren Gemälde „ein wahres Chaos“ seien, „ungestalte Werke solcher Künstler, die die Natur nachahmen wollten, aber nicht konnten“. Wenn er in späteren Schriften auch einen Teil dieser Lästerung gegen die großen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, die sogar unser Sandrart noch zu würdigen verstanden, zurücknahm, so blieb er seinen Grundsätzen im wesentlichen doch bis an sein Lebensende getreu; und der Mengsismus und die Winckelma-nia richteten solche Verheerungen in

den Geistern ihrer edelsten und bedeutendsten Zeitgenossen an, daß selbst der größte Deutsche, Goethe, in den Strudel des Klassizismus hineingerissen wurde, um sich erst in seinem Alter wiederzufinden. Wie groß, tief und herrlich stellte sich noch 1771 der zweiundzwanzigjährige Goethe die nationale Kunst vor, als er in seinem Aufsatz „Von deutscher Baukunst" die denkwürdigen Worte schrieb: „Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindlichkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig!" Wie ganz anders empfand er ein Menschenalter später, als er ganz im Bann des Klassizismus, seinen Hinweis auf die „Antike" als den Urquell aller Schönheit mit den Worten schloß „Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's", und als er um 1813 sich der Zeit, in der er jenen Aufsatz von „deutscher Baukunst" schrieb, mit den Worten erinnerte: „Alles dieses und was daraus folgt, war tief und wahr empfunden, oft aber einseitig und ungerecht ausgesprochen!" Wie ergreifend aber kehrte er 1823 in seinem zweiten, seinem Altersaufsatz „Von deutscher Baukunst" dem Kölner Dom gegenüber zu den Empfindungen seiner Jugendzeit zurück. Fast als wolle er seine Abtrünnigkeit

entschuldigen, sagt er: „Seit meiner Entfernung von Straßburg sah ich kein wichtiges imposantes Werk dieser Art . . . . . . so lebte ich viele Jahre solchem Kunstzweige entfernt, wo nicht gar entfremdet"; und als sei ihm eine neue Offenbarung aufgegangen, bricht er im Chor der gotischen Kirche, „wo das Vollendete uns mit überraschender Harmonie anspricht", in die Worte aus: „Da erstaunen wir fröhlich, da erschrecken wir freudig und fühlen unsere Sehnsucht mehr als erfüllt".

Goethe blieb freilich auch in seiner klassizistischen Zeit ein großer Meister, dessen mächtiges Eigenleben, wo es nur irgend anging, die angenommene Hülle durchbrach. Aber nur den wenigsten ist es gegeben, sich auch im Vorurteil die Freiheit zu bewahren. Seine meisten Zeitgenossen gaben sich willenlos den Lehren Winckelmanns und Mengs' gefangen.

So einseitige Ansichten, wie Anton Raphael Mengs sie aussprach, schlagen aber naturgemäß nur allzubald in ihr Gegenteil um. Seiner gänzlichen Verständnislosigkeit gegenüber den Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts folgte überraschend schnell deren ausschließliche Anerkennung. Auf die Klassizisten folgten die Romantiker.

War in diesem Falle, wie uns später noch klarer werden wird, die Abkehr der Jugend von den Idealen des zuletzt vorhergegangenen Menschenalters erklärlich und gerechtfertigt, so bietet die Kunstgeschichte auch

zahlreiche andere, innerlich weniger begründete Beispiele dafür, daß in der Regel beinahe ein Jahrhundert darüber hingeht, bis die Nachwelt einstimmig und parteilos in ihrem Urteil wird, während selbst die Mitwelt manchmal unbefangener urteilt, als der Nachwuchs des nächstfolgenden Geschlechts. Auf diese Weise erklärt es sich, daß die Statthalterin Margaretha von Parma in Brüssel schon 1521 so ganz in der italisierenden Moderichtung ihres Hofmalers Barend van Orley befangen war, daß sie kein Verständnis mehr für die urwüchsige Kunst des alternden Dürer hatte und, als dieser ihr, wie er selbst erzählt, ein Bildnis des Kaisers schenken wollte, ein solches Mißfallen daran hatte, daß er es wieder mit fort nahm. Auf diese Weise verstehen wir es auch, daß Arnold Houbraken, der Maler und Kunstschriftsteller vom Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, der in seinem glatten, geleckten Zeitgenossen Adriaen van der Werff den „Phönix der Kunst" sah, über Rembrandt und seine große, breite Art den Pinsel zu führen, in der verständnislosesten Weise urteilte und ihm vorwarf: „Er mochte sich nie an die Muster Anderer binden und nicht einmal den ausgezeichnetsten Beispielen Jener folgen, welche sich mit der Darstellung des Schönen einen ewigen Ruhm bereitet". Auf diese Weise erscheint es uns sogar selbstverständlich, daß Mengs und seine Freunde, die in der zweiten Hälfte

des achtzehnten Jahrhunderts lebten, über Watteau, Lancret, Pater und die übrigen maßgebenden Meister der ersten Hälfte dieses Zeitraums himmelhoch hinaus zu sein wähnten. Es wundert uns nach diesen Beispielen aber auch nicht mehr, daß darauf die deutschen Präraphaeliten und Nazarener der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts Mengs und die Seinen mit Verachtung überschütteten und daß die großen Farbentechniker der Mitte unseres Jahrhunderts wiederum die Nazarener und Stilisten der vorhergehenden Jahrzehnte als nicht ernst zu nehmende Künstler, die „nichts gekonnt", über die Achseln ansahen, bis sie selbst wieder von den jungen Freilichtmalern vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts überholt und mit dem Vorwurf „nicht sehen gekonnt zu haben" abgethan wurden.

Der Kampf der Jungen und Jüngsten mit den Alten und Ältesten ist auf allen Gebieten menschlicher Lebensäußerungen so alt wie die Menschheit selbst. Ohne ihn wäre Stillstand und Versumpfung auch das Los der Künste. Selbst Houbraken macht einmal die nüchterne, aber richtige Bemerkung:

„Kleider, Geräte und dergl. sind der Mode unterworfen, und wenn einer mit Neuem den Anfang macht, so folgen die andern darin nach. Ebenso geht es mit der Malerei. Deshalb liebt man einmal, was flott gemalt und pastos behandelt ist und was nur auf Entfernung angesehen, schön erscheint, dann

wieder nur, was fein verschmolzen und fleißig ausgeführt ist und in der Nähe betrachtet werden muß".

Sogar der Kampf zwischen Brunisten und Claristen, zwischen Braun- und Hellmalern, ist keineswegs erst in unserem Jahrhundert ausgebrochen. Er zieht sich schon seit dem siebzehnten Jahrhundert durch die Kunstgeschichte. Statt aller Hinweise sei auch in dieser Beziehung nur ein Zeugnis Houbrakens angeführt. Dieser sagt im Leben des Jakob van der Does: „Er war damals mit dem Maler Karel du Jardin befreundet; aber sie lagen immer miteinander in Streit, wenn sie über Kunst sprachen, da Karel die lichte, er die braune Art zu malen befürwortete; trotzdem blieben sie immer gute Freunde".

Im Gegensatz zu Rembrandts braungoldenem Helldunkel begünstigte der Anfang des achtzehnten Jahrhunderts überhaupt die gleichmäßige Helligkeit; Houbraken hebt Licht und Klarheit stets als Vorzüge hervor; und daß diese Neigung auch am Ende des vorigen Jahrhunderts noch anhielt, beweisen nicht nur die Bilder dieser Zeit, sondern es spiegelt sich auch in den Schriftquellen wieder. Diderot sagte in seinem Versuche über die Malerei: „Wenn unter zwei verschiedenen Darstellungen übrigens alles gleich ist, so wird die lichteste gewiß am besten gefallen; es ist wie der Unterschied zwischen Tag und Nacht". Goethe bemerkt dazu: „Aber freilich ist es ein ande-

res hell malen als ein weißes kreidenhaftes Bild darstellen". Dieser Ausspruch klingt, als rühre er von einem Verächter der gegenwärtigen „Freilichtmalerei" her oder sei wenigstens auf die unselbständigen, unvollkommenen Gemälde dieser Richtung gemünzt. Doch war von der Freilichtmalerei im neuesten Sinne damals noch nicht die Rede.

Mit wie heftigen Gegnern übrigens Goethe selbst und z. B. Lessing, Beethoven und Wagner zu kämpfen hatten, ehe sie allgemein anerkannt wurden, ist bekannt genug. In der Kunstgeschichte vergleiche man noch Vasaris Gerechtigkeit in seinem Urteil über die meisten älteren Meister mit seiner parteiischen Einseitigkeit in der Beurteilung seiner Zeitgenossen, die er nur unter dem Gesichtswinkel ihres Verhältnisses zu Michelangelo ansieht, oder Karel van Manders treffliche Besprechung aller älteren nieder- und hochdeutschen Künstler mit dem einseitigen Lobe, das er seinen italisierenden Zeitgenossen spendet.

Daß die Nachwelt eine zuverlässigere Richterin über schön und häßlich in der Kunst ist, als die Mitwelt, einschließlich des nächsten auf sie folgenden Menschenalters, dürfen wir hiernach als einen kunstgeschichtlichen Erfahrungssatz in der That in Anspruch nehmen; und in der Anerkennung dieses Satzes werden wir uns nun auch durch die persönlichen, örtlichen und zeitlichen Ausnahmen, die wir kennen gelernt haben,

nicht mehr irre machen lassen; indem wir den Ursachen dieser Ausnahmeurteile nachgespürt haben, haben wir sie zugleich auf den Wert der Ausnahmen zurückgeführt, die die Regel bestätigen. Gerade mit Hülfe der Regel, die wir kennen gelernt, aber müssen wir versuchen, ihre eigenen Härten zu überwinden und die Kunst der Mitwelt richtiger zu schätzen als es bisher möglich gewesen.

Die Kunstgeschichte zeigt uns eben, daß es allgemein anerkannte, ewiggiltige, mit einem Wort „klassische" Kunstwerke giebt. Die Römer wandten das Wort „Klassikus" zuerst auf ihre verschiedenen Bürgerklassen an, später insbesondere auf ihre Bürger erster Klasse. Klassisch heißt also zunächst nichts weiter als „ersten Ranges", nach unserem Sprachgebrauch nichts anderes, als was überall und zu allen Zeiten giltig ist. In diesem Sinne gebrauchen die Herausgeber der Klassiker der Dichtkunst und Tonkunst das Wort: in diesem richtigen Sinne ist es neuerdings auch wiederholt auf Bildwerke und Gemälde angewandt worden. Es ist ein offenbarer Mißbrauch, wenn der Ausdruck „klassisch" hier und da in irreleitender Weise mit dem Ausdruck „klassizistisch" verwechselt, diesem gleichgestellt und vorzugsweise auf antikisierende Kunstwerke angewandt wird. Klassisch ist das Gegenteil von klassizistisch. Klassizistisch sind Kunstwerke, die nicht auf eigenen Füßen stehen, sondern sich auf die Nachahmung der alten Griechen oder der Klassiker der

christlichen Zeit stützen. Klassisch aber sind nur die Kunstwerke geworden, die zu ihrer Zeit neue, eigenartige Anschauungen verkörpert haben. In diesem Sinne sind denn auch mit Recht in Rebers und Bayersdorfers „Klassischem Bilderschatz" alte Gemälde der verschiedenartigsten Richtungen aufgenommen, gerade die Werke der klassizistischen Kunstweise aber vernachlässigt worden.

Die Fragestellung, durch deren Beantwortung wir festen Boden für die Beurteilung der Kunstströmungen der Gegenwart unter die Füße zu bekommen hoffen, lautet daher gerade: Welche Eigenschaften haben jene Meister besessen, welche Eigenschaften zeichnen jene Kunstwerke aus, die allgemein als klassisch anerkannt werden, die überall und zu allen Zeiten als mustergiltig bezeichnet worden sind?

Viertes Kapitel

Die inneren Eigenschaften ewiggiltiger Kunst

Im vollen Gegensatz zu jenen ästhetischen Lehren, die von dem Grundsatze ausgehen, das nur Eins das Schöne sein könne, keineswegs aber im Gegensatze zu den Bestrebungen von Physiologen und Künstlern, im Wandel der künstlerischen Erscheinungen ewige und gemeinsame Naturgesetze festzuhalten, fällt der kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise gleich beim ersten Blicke die ungeheuere Verschiedenartigkeit der Kunstwerke auf, welche von allen Völkern als die größten Meisterwerke anerkannt werden, die der menschliche Kunsttrieb hervorgebracht hat. Kann es größere Gegensätze geben, als diejenigen zwischen Phidias und Dürer, zwischen Jan van Eyck und Michelangelo, zwischen Leonardo da Vinci und Rubens, zwischen Holbein und Velazquez, zwischen Rembrandt und Raphael, zwischen Claude Lorrain und Ruisdael, um zunächst nur diese als Beispiele zu nennen? Unendlich verschieden unter sich, unendlich verschieden an Formen und Farben, an Auffassung

und Durchführung, an Geist und Technik, tragen die Werke aller dieser Meister und vieler anderer doch alle jenen Stempel des Ewiggiltigen an der Stirne, der sie zu klassischen Meisterwerken macht. Noch größer scheint beim ersten Anblick der Abstand zwischen den göttlichen Meistern vom Schlage der genannten und jenen Künstlern zu sein, deren Darstellungsgebiet ausschließlich das tägliche Leben der Menschen oder gar das einfache Dasein der niedriger beseelten Lebewesen ist; und dennoch lehrt die Kunstgeschichte, daß auch Sittenmaler wie Teniers und Brouwer, wie Dou und der Delfter Vermeer, wie Watteau und Greuze, Tiermaler wie Snyders und Fyt, wie Potter und Adriaen van de Velde, Blumenmaler wie Seghers und de Heem, von allen Kennern und Künstlern Europas als große Meister angesehen werden, die in ihrer Art Mustergiltiges geschaffen haben. Wenn die gemeinsamen Eigenschaften aller dieser Meister weder in der Gleichheit der Stoffwahl, noch in der Gleichheit der Formenauffassung, der Farbengebung, der Durchbildung und der Pinselführung liegt, so ist dennoch klar, daß ihre gemeinsame Wirkung als vollgiltige Künstler auch gemeinsame Ursachen haben muß. Auf welchem Gebiete liegen diese gemeinsamen Eigenschaften der großen Meister aller Zeiten und Völker?

Einige selbstverständliche gemeinsame Voraus-

setzungen sind schon vorweg angedeutet worden. Wir kommen auf sie nicht zurück. Die gemeinsamen Eigenschaften, die uns die großen Meister der verschiedensten Zeiten und Völker gleich wertvoll erscheinen lassen, müssen nicht sowohl in jenen erlernbaren Dingen liegen, die wir als selbstverständlich voraussetzen, als im tiefsten Innern, im eigensten Wesen der Schöpfer und ihrer Werke.

Lassen wir alle jedem echten Kunstfreund ans Herz gewachsenen Künstler an unserem geistigen Auge vorüberziehen, so fällt uns sofort auf, daß sie alle aufs engste mit ihrem eigenen Volkstum verwachsen, mit den tiefsten Wurzeln ihrem heimischen Boden entsprossen, also trotz ihres internationalen Ansehens nationale Künstler im vollsten Sinne des Wortes sind, — daß sie aber auch alle nicht nur Söhne, sondern auch Führer ihrer eigenen Zeit gewesen sind, deren technische Errungenschaften und geistige Auffassungen sie als kühne Neuerer in ihren Werken verwertet und zum Ausdruck gebracht haben, — und daß sie alle vor allen Dingen, außer in ihrem Volke und in ihrer Zeit, fest in sich selber wurzeln, selbstständige Künstlerpersönlichkeiten von ausgeprägtem Eigenleben gewesen sind. Schauen wir ihnen dann noch etwas tiefer in die hellen Künstleraugen, so entdecken wir ferner, daß sie alle der Natur, die das A und O ihrer Kunst ist, gerade ins Antlitz und womöglich in

die Seele geschaut, auch keinen anderen Vermittler zwischen sich und der Natur als die ihrem eigensten Geiste entsprossene Anschauungsweise in Anspruch genommen oder geduldet haben, — daß sie aber auch alle die Natur mit echten Künstleraugen, d. h. mit anderen, sei es klareren, sei es größeren, sei es feineren, jedenfalls mit tiefer blickenden und durchdringenderen Augen angesehen haben als gewöhnliche Sterbliche, — daß also Natur und Einbildungskraft sich in allen echten Kunstoffenbarungen geschwisterlich zu ewigem Bunde die Hand gereicht haben, wobei es von örtlichen, zeitlichen und individuellen Strömungen abhängt, ob im einzelnen Werke oder in ganzen Schulen die Naturanschauung oder die Einbildungskraft die Vorherrschaft behauptet.

Wie dies im einzelnen gemeint ist, werden wir sehen. Denn unsere nächste Hauptaufgabe wird es sein, den Nachweis zu erbringen, daß diese Sätze, die wir voranstellen, richtig sind, daß in der That die genannten Eigenschaften die größten Künstler zu den größten Künstlern gemacht haben und daß diese Eigenschaften uns daher auch zur Richtschnur bei der Beurteilung lebender Künstler und Kunstwerke dienen können.

Fünftes Kapitel

Das Volkstum in der italienischen Kunst

Unseren ersten Hauptsatz, daß alle großen Meister durch und durch Söhne ihres eigenen Volkes gewesen sind, stellen wir abermals voran.

In der That führt die ganze Geschichte der neueren Malerei von Giotto, ihrem Begründer, bis zu den Meistern, deren Werke die kunstgeschichtlichen Grenzsteine der neuesten Zeit bilden, mit zwingender Gewalt den Beweis, daß nur diejenigen Meister sich unsterblichen Ruhm erworben haben, die dem heimischen Boden ihres eigenen Vaterlandes entsprossen, mit dem Herzblut ihres eigenen Volkstums genährt, von dem Sonnenschein ihres nationalen Himmels durchgeistigt worden waren. Je auffallender es erscheinen könnte, daß gerade diejenigen Meister sich des größten internationalen Ansehens erfreuen, deren Kunstcharakter am wenigsten international ist, desto schärfer muß es betont werden.

In Bezug auf die italienischen Meister liegt

dies so offen zu Tage, daß es fast überflüssig ist, Worte darüber zu verlieren. Ausländische Elemente lassen sich in ihren Schöpfungen um so weniger nachweisen, als selbst die Antike, soweit sie sie beeinflußt, ihnen zumeist in der Umgestaltung überliefert worden, die sie auf italienischem Boden erhalten hatte.

Die künstlerische Großthat Giottos bestand, wie noch neuerdings Janitschek überzeugend nachgewiesen, gerade darin, daß er den internationalen, nur hier und da durch kleine nationale Lichter erhellten Byzantinismus, der damals auch die italienische Kunst beherrschte, durch die im innersten Seelenleben wurzelnde Auffassung der durch und durch national-italienischen Kunstlehre Dantes überwand. Die großen italienischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts aber, die der Kunst zur inneren auch die äußere Wahrheit eroberten, stellten sich schon dadurch ganz auf nationalen Boden, daß sie ihre Schöpfungen auf der Grundlage der eingehendsten und treuesten Beobachtung ihres eigenen Volkes und ihrer eigenen landschaftlichen Natur errichteten, ja, auch den aus fremden Gegenden eingeführten Stoffen unbedenklich das Gepräge ihrer heimischen Naturstudien verliehen. Kein anderer auch als ein Italiener wäre im stande gewesen, schon in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts die Gesetze der Malerei der damaligen Neuzeit so eindringlich, klar und anschaulich zusammen-

zufassen, wie Leon Battista Alberti es in seinen 1435 erschienenen drei Büchern über die Malerei gethan. Und als dann die noch neuere Neuzeit des sechzehnten Jahrhunderts anbrach, die Zeit, an deren Anfang Leonardo da Vinci steht, während ihr Ende mit dem Lebensende Michelangelos und Tizians zusammenfällt, da war es wieder ihr Begründer Leonardo selbst, der ihrer Malerei in seinem aus italienischer Wissenschaft und heimischer Beobachtung hervorgewachsenen „Trattato della Pittura“ die Wege wies. Wenn Vasari selbst auch die größere Freiheit, Weichheit und Schönheit, die diese neue Kunst so modern für ihn machte, zum Teil auf den Einfluß der damals erst bekannt gewordenen antiken Statuen des Laokoon, des Torso und des Apollo des Belvedere zurückführte, so waren diese griechischen Einflüsse, die überdies im heimischen Boden gefundenen Kunstwerken entsprangen, von den größten Meistern der Zeit doch so innerlich mit ihrer eigenen Auffassung verschmolzen worden, daß es als Verwegenheit bezeichnet werden müßte, die Meister, die auch Vasari in seiner Vorrede schon im voraus als die führenden Geister der Bewegung hervorhebt, Leonardo, Giorgione, Fra Bartolomneo, Raphael, Andrea del Sarto, Correggio, Michelangelo u. s. w. nicht als nationalitalienische Künstler im vollsten Sinne des Wortes gelten zu lassen. Hat doch unser Anatom Henke auch längst nachgewiesen,

daß die Menschen des Michelangelo einen deutlichen Gegensatz zu den Menschen der Antike bilden! Daß der Nachwelt aber gerade diejenigen dieser Meister am größten erscheinen, die in ihrem Innern am wenigsten von der Antike berührt worden sind, haben wir natürlich durchaus keinen Grund in Abrede zu stellen. Jemehr in den folgenden Jahrhunderten das Zeichnen nach der Antike überhandnahm, desto allgemeiner wurde auch die italienische Kunst, bis auch sie im Zeitalter Winckelmanns sich in den akademischen Internationalismus auflöste, dessen italienische Vertreter so wenig in der Gegenwart weiterleben, wie seine Vertreter aus den übrigen Ländern, wenn auch einer von ihnen, Battoni, ein Bild geschaffen hat, das seiner Süßlichkeit wegen noch heute bei den Laien zu den beliebtesten Bildern der Welt gehört.

Das volkstümlich Eigenartige macht sich in der Kunst Italiens, da dieses Land zur Blütezeit seiner Künste kein einheitliches Reich war, übrigens am allerdeutlichsten in den Besonderheiten der Kunstsprache seiner verschiedenen Landesteile geltend. Die venezianische Kunst z. B. ist mindestens so verschieden von der florentinischen wie die holländische von der vlämischen oder von der deutschen. Es ist ein Hauptverdinst Giovanni Morellis, des selbständigsten italienischen Kunstforschers unseres Jahrhunderts, mit Nachdruck darauf hingewiesen zu haben, daß

jede Landschaft Italiens, wie ihre eigene Klangfarbe in der Sprache, so auch ihre eigene Mundart in der Kunst hatte, die mit ihrem ganzen übrigen Sonderleben in engster Beziehung stand, ja, daß die örtlich bedingten Sonderzüge in der Kunst jedes einzelnen italienischen Meisters weit stärker hervortreten, als die von den Wortführern der „Beeinflussungstheorie“ hervorgehobenen Züge, die sie benachbarten Meistern entlehnt haben. Giotto trug seine Richtung noch ziemlich gleichmäßig durch ganz Italien. Mit der selbständigen Beobachtung der Außenwelt, die die wirklichkeitsfreudige Frührenaissance brachte, stellten sich naturgemäß auch die örtlichen Verschiedenheiten ein. Die antikisierende Richtung, die Squarcione nach Padua brachte und von hier aus über ganz Oberitalien zu verbreiten gedachte, hielt vor der mächtig heranreifenden Selbständigkeit der Venezianer nicht lange stand. Giovanni Bellini, der ihr in seiner Jugend noch gedankenlos mitgehuldigt, wurde jetzt der Bahnbrecher der einheimisch venezianischen Richtung mit ihrer Farbenglut, ihrer malerischen Weichheit und ihrer ruhigen, künstlerisch in sich befriedigten Daseinsfreude. Die Eigenschaften der florentinischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, die Aufnahme der ganzen mannigfaltigen Gegenständlichkeit der Welt der Erscheinungen, die „Lust zu fabulieren“, der plastische Reiz aller Einzelwerte im

Gesamtbilde, aber stehen ebensowohl im Gegensatz zur Kunst der Lagunenstadt, als auch zur umbrischen Kunst mit ihrer körperloseren Anschauung, ihrer schlichteren Landschaftlichkeit, ihrer schwärmerischeren Seelenstimmung.

Von der absichtlichen Mischung der Kunstweisen der verschiedenen tonangebenden Städte Italiens hat keiner ihrer Meister Vorteil gehabt. Als Sebastiano del Piombo, der venezianische Schüler Giorgiones, sich in Rom ganz dem Einflusse Michelangelos gefangen gab, entstand eine Zwitterkunst, die nur noch im Bildnis, wo sie gezwungen ist, sich an die Natur zu halten, Bedeutendes schuf. Als Garofalo, der Ferrarese, nach seiner zweiten römischen Reise anfing zu raphaelisieren, gab er den „würzig-herben Duft" der Bilder seiner Frühzeit preis. Parmeggianino, der in den Augen Vasaris gerade deshalb zu den größten der Großen gehörte, weil er Correggio, Raphael und Michelangelo in einer Person zu sein versuchte, erscheint der unparteiischen Nachwelt als ein unausstehlicher Manierist. Tintoretto endlich, der Schüler Tizians, der die Verbindung der Zeichnung Michelangelos mit der Färbung Tizians zu seinem Wahlspruch machte, ist nur da wirklich groß, wo er seinem Wahlspruch am wenigsten getreu bleibt.

Die römische Schule des sechzehnten Jahrhunderts hat vielleicht gerade deshalb so viel Unheil in der

Welt der Nachahmer gestiftet, weil sie nicht am Tiberstrande geboren und aufgewachsen, sondern eingewandert war in die ewige Stadt und daher von Anfang an selbst kein ausgesprochen örtliches Gepräge hatte. Ihre Begründer und Hauptvertreter, Michelangelo und Raphael, waren freilich so gewaltige künstlerische Persönlichkeiten, daß sie selbst mit ihrer gesamtitalienischen Eigenart auskamen, eben deshalb aber Anderen um so gefährlicher wurden. Dies zeigt noch die Schule der Caracci in Bologna, die sich zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts absichtlich und mit Bewußtsein außerhalb der örtlichen Schranken stellte, um das beste von allen italienischen Schulen in sich aufnehmen und aus der Nachahmung aller einen neuen Stil zu bilden. Auf ein Jahrhundert hinaus hatte sie freilich die glänzendsten Erfolge. Aber die unparteiische Nachwelt hat sich auch von ihr abgewandt. Selbst den meisten Bildern ihrer geschätztesten und gediegensten Meister, wie Domenichino und Guido, steht die heutige Kunstanschauung gerade aus dem Grund kühl gegenüber, weil ihnen jede Verbindung mit einem besonderen Stücke der Mutter Erde fehlt.

Sechstes Kapitel

Das Volkstum in der vlämischen Kunst

Drastischer noch als in der italienischen kommt in der niederländischen Kunstgeschichte der Sieg der nationalen über die internationale Kunstweise zum Ausdruck. Wie ein reicher Blütenfrühling, der den heimischen Geländen entsteigt, sproß in Flandern zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, als auch in Italien die Kunst sich zu neuem, frischen Leben erschloß, eine eigenartige, von keinem fremden Luftzug berührte, aufs engste mit dem vaterländischen Volksleben verwachsene Malerei empor. Fehlt der Kunst der Gebrüder van Eyck, Roger van der Weydens und des stammverwandten eingewanderten Deutschen Memling auch zunächst noch der große aufs Ganze gerichtete Zug der Linienführung, den ihre italienischen Zeitgenossen wenigstens schon im Keime zeigen, so ist ihre Versenkung in alle Einzelheiten der Außenwelt und der Innenwelt eine um so tiefere und innigere. Michelangelo hatte ganz recht, wenn ihm, als er der vlämischen Kunst gedachte, ein von Bäumen beschattetes, von überbrück-

ten Flüssen durchschlängeltes Wiesenreich, zugleich aber auch eine zum unmittelbarsten Mitempfinden drängende Gefühlswelt vor Augen stand. „Während die italienische Malerei“, sagte er bei dieser Gelegenheit, „dem Beschauer niemals eine Thräne entlocke, bewirke die vlämische, daß die Thränen sich in reichem Strome ergießen.“ Da er dies nicht im zustimmenden, sondern im spöttischen Sinne sagte, so ergiebt sich schon hieraus die Kluft, die die niederländische von der italienischen Kunst trennte. Quinten Massys in Antwerpen und Lukas van Leyden in Holland sind die beiden letzten großen selbständigen Meister der altniederländischen Kunst. Wohl spricht sich auch in ihren Werken die größere Freiheit, Formenfülle und Abrundung aus, die ihre italienischen Zeitgenossen Fra Bartolomneo, Michelangelo und Raphael zur Vollendung brachten; aber sie waren noch nicht nach Italien gepilgert, um sich dort ihre Weisheit zu holen; und soweit ihre Werke, wie diejenigen der Spätzeit Lukas van Leydens, sich trotzdem von dem durch verschiedene Kanäle eindringenden Italismus nicht frei zu halten wußten, werden diese eben nicht als ihre besten Leistungen angesehen. Im ganzen blieben auch Lukas van Leyden und Quinten Massys noch Söhne ihres eigenen Volkes.

Dann aber gab es keinen Halt mehr. Der Ruhm Raphaels und Michelangelos verbreitete sich

rasch durch ganz Europa. Vasari pries ihre Formenwelt mit Recht als „die moderne“. Die Niederländer waren gewohnt, mit der Zeit fortzuschreiten. Sie hingen nicht am Alten. Sie zweifelten jetzt aber an ihrer eigenen Kraft, Ebenbürtiges zu schaffen und gaben sich daher willenlos dem Fremden gefangen. Scharenweise zogen sie über die Alpen, um ihre künstlerische Anschauung dort umzugestalten. Als niederländische Michelangelos und Raphaele wurden sie von ihren geblendeten Zeitgenossen gefeiert. Aber zu sehen und zu empfinden, wie jene sahen und empfanden, konnten sie, die Nordländer, doch nicht lernen. Nur das Äußerlichste konnten sie ihren Abgöttern absehen, in deren innerstes Wesen sie nicht einzudringen vermochten. Ihre eigene Eigenart hatten sie unbedacht preisgegeben, die fremde Eigenart vermochten sie nimmer sich zu eigen zu machen. Sie wurden Manieristen, Nachahmer, Übersetzer! Jan Gossart (Mabuse), Barend van Orley und Jan van Scorel sind die Belgier und Holländer, die die Umwandlung am deutlichsten in sich durchmachten. Mochte Vasari, von seinem Standpunkte aus natürlich genug, auch schreiben, Mabuse sei so ziemlich der erste gewesen, der die wahre Art (il vero mōdo), Darstellungen mit nackten Figuren und poetische Erfindungen zu schaffen, aus Italien nach den Niederlanden gebracht habe, und mochte van Mander, der

die Befreiung der niederländischen Kunst von dem Banne des Italismus kaum noch erlebte (sein Werk vollendete er 1604), dies auch noch wie ein Evangelium nachschreiben, — die Nachwelt ist über diese Auffassungen längst hinweggegangen. Sie verweilt mit Bewunderung vor Mabuses noch auf niederländischem Boden stehendem Jugendbilde der Anbetung der Könige zu Castle Howard, geht aber an den Gemälden, die er nach seiner italienischen Reise geschaffen, so sehr sie ihre technische Tüchtigkeit anerkennt, als an unharmonischen Bastardbildungen vorüber. Bei Barend van Orley fiel den Zeitgenossen der Italismus seiner späteren Bilder weniger in die Augen. Weder Vasari noch Karel van Mander berichten, daß er Schüler Raphaels gewesen sei und in dessen Geist gemalt habe. Doch wird von den neueren Schriftstellern allgemein die Überlieferung geglaubt, daß er in Rom selbst Raphaels Schüler gewesen sei; und man braucht in der That nur sein schönes, frühes Altarwerk mit Scenen aus der Apostelgeschichte in der Wiener Galerie (die Flügel in Brüssel) mit seinen spätern Werken, wie dem „Jüngsten Gericht" im Elisabeth-Hospital zu Antwerpen und seiner heiligen Familie in der Dresdner Galerie zu vergleichen, um wahrzunehmen, daß irgend ein Einschnitt in seinem Leben ihn von einen selbständigen Brüsseler Meister zu einem Nachahmer der Formensprache Raphaels ge-

macht hatte. Doch behielt er in der Landschaft und in der Färbung stets ein Stück niederländischer Grundempfindung, der zu Liebe wir ihn heute nicht zu den italisierenden Manieristen im schlimmsten Sinne des Wortes zählen. Um so schlimmer erging es Jan van Scorel. Das schöne Altarbild, das er auf der Durchreise vom Norden nach dem Süden in Obervellach malte, steht noch durchaus eigenartig auf dem Boden nordischer Kunst. Die Gemälde, die er nach seiner Rückkehr in Holland schuf, aber zeichnen sich nur durch die eisige Kälte ihrer unmittelbar den Schülern Raphaels abgelauschten Formensprache, Färbung und Empfindung aus. Kein Kunstfreund bringt ihnen heutzutage ein anderes als ein kunstgeschichtliches Interesse entgegen. Natürlich aber lobte Vasari auch an Scorel, daß er „viel neue Malweisen, die er Italien entlehnt" („molti nuovi modi di pitture cavati d'Italia"), nach dem Norden heimgebracht habe; und Karel van Mander schloß sich dem Lobgedicht des Lampsonius auf ihn an, dessen Inhalt sich in die Worte zusammenfassen läßt, daß er durch sein Beispiel die niederländischen Maler zuerst gelehrt habe, in Rom zu studieren, so daß in Zukunft niemand als rechter Künstler angesehen werden könne, der nicht in Rom „Pinsel und Farben verbraucht und Bilder gemalt habe."

Die Nachfolger Mabuses, Orleys und Scorels

ließen sich das gesagt sein. Ohne Romfahrten ging es nun nicht mehr.

Michael Coxcie, der seiner Zeit „der vlämische Raphael" genannt wurde, trieb es sogar Karel van Mander zu arg, der ihn beschuldigt, unverfroren ganze Motive aus Raphaels Werken entlehnt zu haben. Das hinderte ihn aber ebensowenig, einer der gefeiertsten Künstler seiner Zeit wie einer der vergessensten Maler unserer Tage zu werden; und seinem Sohne nützte es nicht einmal soviel, wie zweihundert Jahre später dem Raphael Mengs, daß sein Vater ihm mit Absicht den Namen Raphael gab, auf daß er dem Meister von Urbino nachstrebe. Noch berühmter als Michael Coxcie aber wurde Frans Floris, der um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts die Antwerpener Kunst beherrschte. Daß auch er der „vlämische Raphael" genannt wurde, berichtet schon Vasari. Andere nennen ihn den „vlämischen Michelangelo." In der That hielt Frans Floris sich mehr an Michelangelo, Coxcie mehr an Raphael. Van Mander suchte noch die Tadler des Meisters zu widerlegen. Er ist überzeugt davon, daß auf Floris der eigentliche Ruhm der Antwerpener Kunst des sechzehnten Jahrhunderts beruht. Wie aber denkt man heute über ihn? Hören wir seinen Landsmann Wauters, einen unserer Zeitgenossen, über ihn urteilen. Wauters sagt: „Die Zeitgenossen begrüßten ihn

mit dem Beinamen „der Unvergleichliche“. Heute verstehen wir es gar nicht mehr, daß Mode und Voreingenommenheit (engouement) ihm diese Kränze winden konnten. Wir sehen in Floris nur noch den italienischsten der vlämischen Meister und stehen seinen Riesengemälden gleichgiltig gegenüber .... Man verleugnet nicht ungestraft sein Vaterland, sein Volkstum und seine Herkunft.“

Daß alle diese Meister und manche ihrer gleichgesinnten Landsleute dabei aber weit entfernt davon waren, Stümper zu sein, beweisen vor allen Dingen ihre Bildnisse, in denen sie gezwungen waren, sich an die Natur zu halten. In ihnen treten sie uns als in ihrer Art wirklich tüchtige, ja bedeutende Künstler entgegen. Ihre Art nur war schlecht; und gerade vor ihrer Art soll gewarnt werden. Leider nur predigt auch die Kunstgeschichte oft tauben Ohren; und die Lehre des Lampsonius, daß man nur durch Kopieren in Rom ein großer nordischer Meister werden könne, ist noch immer ein Dogma.

Zum Glück für sich und für die ganze Welt erlebte die niederländische Kunst seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in Holland und in Belgien eine neue großartige Blütezeit auf nationaler Grundlage. Der Italismus hatte sich überlebt, wie er sich überleben mußte. Eine wirkliche Neuzeit brach im Norden an. Italien verlor gerade deshalb um diese

Zeit die künstlerische Vorherrschaft an das Mündungsgebiet der Schelde, der Maas und des Rheines, weil seine Kunst anfing, den frischen Erdduft örtlicher Ursprünglichkeit abzustreifen, als die niederländische Kunst sich plötzlich wieder auf sich selbst besann, im Sinne der neuen Zeit von Neuem sehen lernte und, unbekümmert um die ganze übrige Welt, auf selbst gebahnten Pfaden zur Vollendung emporstieg. Die Ausnahmen, die nicht verschwiegen werden sollen, bestätigen auch hier die Regel.

Was hätte Karel van Mander wohl gesagt, wenn er die köstlichen, atmenden, lachenden, lebenden Menschen seines Schülers Frans Hals gesehen hätte? Frans Hals war eben einer der ersten, die mit der Überlieferung brachen und zur Natur als der einzigen Lehrmeisterin zurückkehrten. Oder was hätte van Mander wohl gesagt, wenn er noch hätte berichten können, daß Rubens, freilich schon einunddreißigjährig, 1608 aus Italien nach Antwerpen zurückkehrte, ohne Mappen voll Zeichnungen nach Raphael und Michelangelo mitzubringen und ohne zum vlämischen Italiener geworden zu sein. Rubens hatte alle Meisterwerke Italiens gesehen, aber er war im innersten seines Wesens Vlaame geblieben. Aus jedem seiner Gemälde tritt uns die ausgeprägte nordische Eigenart entgegen! „Seine Menschen sind keine Nachkommen der alten Griechen und Römer,

sondern in ihrer Lebenskraft auf gesunder Grundlage noch über sich selbst hinausgehobene Musterexemplare seiner eigenen Landsleute: vlämische Männer und Frauen von mächtigem Gliederbau, von blühender Gesundheit, deren frisches Lebensblut man in ihren Adern klopfen und durch die weiblich-weiße, wie durch die männlich sonnenverbrannte Haut hindurch schimmern zu sehen meint." Solange die Welt steht, wird Rubens als einer der größten Meister aller Zeiten und Völker angesehen werden; und er verdankt seine Stellung hauptsächlich dem Umstande, daß es ihm gelang, seinem Jahrhundert und seinem Volke eine nationalvlämische Kunst zurückzugeben.

Die vlämischen Meister, die neben und nach ihm auf allen Gebieten der Malerei im gleichen Sinne weiterarbeiteten, können hier nicht aufgezählt werden. Anton van Dyck, David Teniers d. J., Adriaen Brouwer werden noch heute zu den ersten Meistern ihres Faches gerechnet. Sie stehen so gut auf nationalem Boden wie die vlämischen Landschaftsmaler von Patinir bis zu Gillis van Coninxloo und von diesem bis zu Jacques d'Arthois und Cornelis Huysmans, wie die vlämischen Tiermaler vom Schlage eines Snyders, eines Fyt und eines Boel, und wie die vlämischen Architekturmaler, deren Hauptmeister den Familien Steenwyck und Neeffs angehörten.

Daneben machte sich in der Weiterentwicklung der

belgischen Kunst das Fremde zunächst als das Französische bemerkbar. Daß die Wallonen Flémalle und Lairesse sich ganz der französischen Kunst gefangen gaben, kann man ihnen noch kaum verübeln, wenngleich sich in ihrer künstlerischen Gesinnung, schon zeitlich betrachtet, ein gewaltiger Rückschritt ausspricht. Die Antwerpener Landschaftsmaler des siebzehnten Jahrhunderts aber, die sich der Nachahmung des italienisch-französischen Landschaftsstils hingaben, die Kasper de Witte, Abraham Genoels, Peter Spierinx, Ph. Aug. Immenraet, Peter Rysbrack u. s. w. könnten es an ihrem eigenen Nachruhm spüren, daß sie auf dem falschen Wege gewesen. Wer kümmert sich heute noch um sie? Wer kennt sie? Wer nennt sie? Wer kauft sie? Die belgische Großmalerei lenkte wenigstens erst im achtzehnten Jahrhundert in das französisch-akademische Fahrwasser ein; und erst ihrem Klassizisten Andreas Cornelis Lens, der bis in unser Jahrhundert hereinlebte, gelang es, sie des letzten Restes ihrer volkstümlich vlämischen Eigenart zu berauben.

Siebentes Kapitel

Das Volkstum in der holländischen, spanischen, französischen und englischen Kunst

Besonders lehrreich in allen diesen Beziehungen ist die Geschichte der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts. Vor dem „Abfall" der Niederlande gab es keine von der belgischen gesonderte holländische Kunst; ja, noch die Übergangsmeister vom sechzehnten ins siebzehnte Jahrhundert, die in Holland wirkten, waren zum großen Teil geborene Vlaamen. Mit ihrer politischen eroberten die Holländer sich zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts auch ihre künstlerische Freiheit und Selbstständigkeit. Es ist wahrhaft erstaunlich, welche Fülle heimischer Stoffe und heimischer Meister über Nacht dem holländischen Boden entsprossen! Den Höhenpunkt der ganzen Entwickelung bildet Rembrandt, der ausgesprochene Lieblingskünstler unserer Zeit. „Das Geheimnis seines Welterfolgs", so schrieb ich 1886 und so denke ich heute noch, „liegt erstlich darin, daß er, ohne rechts oder links zu blicken, die

Natur mit seinen eigenen Augen und daher, wie Phidias, wie Jan van Eyck, wie Michelangelo, wie Dürer es gethan, auch mit den Augen seiner Zeit und seines Volkes ansah, sodann darin, daß er mit echten Künstleraugen begabt war, welche die Natur zwar mit packender, allen sofort fühlbarer Wahrheitsliebe, zugleich aber doch anders, tiefer, weihevoller ansahen, als die Augen gewöhnlicher Sterblicher". In diesem Sinne sah der Verfasser des in unseren Tagen viel gelesenen Buches „Rembrandt als Erzieher" in ihm geradezu den Bannenträger jeder echt nationalen, jeder echt individuellen und jeder echt künstlerischen Gesinnung und Gesittung. Rembrandts Zeitgenossen wußten, was sie an ihm hatten. Scharenweise strömten die Schüler ihm zu. Die klassizistische Reaktion, deren erfolgreichster Wortführer in Holland der schon genannte wallonische Maler Lairesse in seinem „Groot Schilderboek" war, konnte den Glanz seines Ruhmes nur vorübergehend verdunkeln. Aller Zukunft muß er bleiben, was er uns ist: einer der wenigen ganz großen Meister, die die Erde getragen hat. Und doch war er im Holland des siebzehnten Jahrhunderts nur einer der vielen auf gleichem Boden stehenden, wenn auch anders gearteten und minder vielseitigen Meister, die die Nachwelt aus den gleichen Gründen feiert wie ihn. Terborch, Dou, Ostade wußten, jeder in seinem Kreise, dem Leben

aller Stände ihres Volkes die malerischsten und künstlerisch reizvollsten Seiten abzugewinnen; — van Goyen, Ruisdael, Hobbema verliehen der schlichten holländischen Landschaft von innen heraus die Weihe höchster künstlerischer Schönheit; — Frans Hals, Thomas de Keyzer, van der Helst bildeten die große Bildnismalerei halb unvermerkt zu einer eigenen Art nationaler Geschichtsmalerei aus; — Pieter de Hooch, Jan Vermeer van Delft, Nikolas Maes statteten ihre schlichten volkstümlichen Sittenbilder mit einem Zauber heimisch-nordischer Lichtwirkungen aus, den bis dahin noch niemand beobachtet hatte; — Simon de Vlieger, Jan van de Capelle, Willem van de Velde d. J. stellten das Meer gerade so grau und glatt oder so rauh und stürmisch dar, wie es Hollands Küsten umfloß; — Paul Potter, Adriaen van de Velde, Albert Cuyp zogen das Weideleben, auf dem ein Teil des Wohlstandes ihres Vaterlandes beruhte, in dem Bereich wahrer und echter Kunst. Alle diese holländischen Meister und noch viele andere entlehnten nicht nur ihre Vorwürfe, sondern auch ihre Auffassung, ihre Stimmung, ihren künstlerischen Reiz dem Leben ihres eigenen Volkes und dem Weben ihrer heimischen Natur. Sie alle kannten keinen anderen Ehrgeiz als auch in der Kunst Holländer zu sein, nichts als Holländer; und daher sind gerade auch sie die holländischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts, auf

denen in den Augen der Nachwelt die Ewiggiltigkeit der holländischen Kunst beruht.

Daneben aber machte sich in Holland von Anfang an in noch höherem Grade als in Flandern, dessen Kunst schon an und für sich eine etwas südlichere Färbung trug, eine mehr oder weniger italisierende Richtung geltend. Diejenigen holländischen Romfahrer freilich, die die italienische Natur und das italienische Volksleben mit nordischen Augen ansahen und mit nordischen Händen auf die Leinwand zauberten, jene Meister, an deren Spitze Pieter van Laer steht, zu denen aber auch Künstler vom Schlage Asselyns und Berchems, ja, auch Jan Boths, des Landschafters, zu rechnen sind, muß man allerdings gelten lassen, wenn man ihnen auch ihre ganz in der Heimat gebliebenen Brüder vorziehen mag. Südliche Natur und südliches Volksleben, mit nordischem Dichter- oder Künstlerauge angeschaut und in nordischem Geiste wiedergegeben, sind von jeher berechtigte Gegenstände germanischer Kunstübung gewesen und werden es auch immer wieder werden; es ist ein Verdienst der Holländer, auch diesen nationalen Kunstzweig entdeckt zu haben. Anders aber ist es mit der italisierenden Richtung der Utrechter Schule von Cornelis Poelenburgh bis Gerard Hoet, anders ist es mit den italisierenden Landschaftern von Swanevelt bis Johannes Glauber und Meyeringh, anders ist

es mit der „akademischen“ Richtung, die, nie ganz erloschen, schon in der Spätzeit mancher Schüler Rembrandts, besonders der Bakker, Flincks und Bols, wieder zum Durchbruch kam und zur Zeit, als Houbraken und Lairesse ihre Bücher schrieben, in Adriaen van der Werff ihren Gipfelpunkt erreichte. Selbst die tüchtigsten dieser Meister haben sich in den Augen der Nachwelt durch ihr Liebäugeln mit dem Auslande und ihre Hingabe an dessen Kunstweise zu Künstlern zweiten oder dritten Ranges herabgewürdigt. Lehrreich ist es, daß Houbraken es einem der jüngsten Schüler Rembrandts, Arent de Gelder, zum Vorwurf machte, daß er, anstatt wie Bol, Flinck und die übrigen, sich von Rembrandt zu befreien und, dem Zeitgeschmack entsprechend, ins damals modernere „akademische“ Fahrwasser einzulenken, der nationalen Richtung seines Meisters treu blieb. Wir schätzen Arent de Gelder deswegen nur um so höher, zumal er sich als Künstler von entschiedenem Eigenleben neben seinen Meister stellte.

Was aber war die Folge der Wühlereien eines Lairesse und seiner Anhänger gegen die nationalholländische Schule? Der traurige Zustand, in dem uns diese Schule während des ganzen achtzehnten Jahrhunderts entgegentritt. Wie Leuchten am dunklen Gestade strahlen aus der Finsternis die wenigen Meister hervor, die, wie Cornelis Troost, den Mut

hatten und die Kraft fanden, zugleich Söhne ihres Volkes und ihrer Zeit zu sein.

In den übrigen Ländern Westeuropas ging es nicht anders zu als in Holland. Da es uns aber drängt, uns Deutschland zuzuwenden, so können wir nur bei den eindringlichsten Lehren der spanischen, französischen und englischen Kunstgeschichte vorher noch einen Augenblick verweilen.

Die spanische Malerei stand im fünfzehnten Jahrhundert unter dem Banne der niederländischen, im sechzehnten Jahrhundert unter dem Banne der italienischen Kunst. Die Folge davon ist auch hier, daß kein spanischer Meister dieser Zeiten außerhalb des Kreises der Kunstforscher bekannt ist. Erst im siebzehnten Jahrhundert stellt die spanische Kunst sich auf eigene Füße und wird zu einer Nationalkunst im vollen Sinne des Wortes. Zurbaran, Ribera, Velazquez, Murillo treten auf, jeder von ihnen in jedem Zoll ein Spanier; und eben dies macht sie, da sie die übrigen Eigenschaften großer Maler besitzen, zu klassischen Meistern für alle übrigen Völker. Besonders beweiskräftig für die Wirkung, welche nationale Eigenart auf die Nachwelt ausübt, ist in der spanischen Kunstgeschichte dann noch die Erscheinung Francesco Goyas am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Mit allen spanischen Nationaleigenschaften, dem spanischen Realismus, der spanischen Phantasie,

der spanischen Schärfe der Satire und Frische des Mutes ausgestattet, betrat er mitten in der nüchternsten und klassizistischsten Zeit unter dem Beifall ganz Europas die Arena; und eben seiner nationalen Eigenschaften wegen ist er einer der wenigen Meister von der Wende des achtzehnten Jahrhunderts zum neunzehnten, deren Name heute noch auf den Lippen aller Kunstfreunde ist.

Die Franzosen besaßen im Mittelalter eine große nationale Baukunst und Bildnerei, in der Renaissancezeit wenigstens tüchtige Ansätze zu einer nationalen Malerei, im siebzehnten Jahrhundert aber nur eine blendende Scheinkunst, deren Licht, obgleich es der ganzen Welt zu leuchten schien, erlöschen mußte, weil es von den Italienern und den alten Römern erborgt war. Poussin, Lebrun, Lesueur und alle übrigen, sie waren gewiß tüchtige Meister in ihrer Art; aber selbst in Frankreich hält man sie heute nur noch für Klassizisten, nicht mehr für Klassiker in unserem Sinne. Die französische Malerei kehrte erst zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts bei sich selbst ein. Ihre Meister von Watteau und Chardin bis Fragonard und Greuze, einschließlich der Illustratoren, in denen der „esprit gaulois" wieder lebendigen Ausdruck fand, sind die angesehensten französischen Meister vergangener Jahrhunderte, weil sie die französischsten sind. Bei den auch ihnen parallel gehen-

den Klassizisten, deren Bestrebungen sich schließlich in Jacques Louis David wie in einem Brennpunkt sammelten, hält die Nachwelt sich nicht lange auf; und wenn die französische Kunst seit dem zweiten Drittel unseres Jahrhunderts die Vorherrschaft in Europa ausübt, so verdankt sie das zunächst der Unerschrockenheit und Entschiedenheit, womit sie sich auf sich selbst gestellt, Fleisch von französischem Fleisch erzeugt und Geist von französischem Geist in sich entzündet hat. Die Gefahr, die in ihrer Vorherrschaft für die Selbständigkeit der Nachbarländer liegt, darf nicht unterschätzt werden; aber sie würde noch gefährlicher sein, wenn sie nicht gerade das Beispiel gäbe, auf eigenen Füßen zu stehen und mit eigenen Augen zu sehen.

Noch später als die französische hat die englische Kunst sich selbst gefunden. Hogarth, der Meister, der an ihrer Spitze steht, ist einer der nationalsten Künstler, die irgend einem Boden entsprossen sind. Gerade daß die englische Kunst zwischen 1750 und 1850, also zu einer Zeit, in der man fast überall von Nachahmung und Anempfindung zehrte, im Wesentlichen selbständig blieb und ihrem eigenen Sterne folgte, verleiht ihr einen Reiz, dessen die Nachwelt eben erst anfängt sich voll bewußt zu werden. Sogar die französische Kunst hat sich gelegentlich nicht gescheut, sich bei ihr zu Gaste zu bitten.

Achtes Kapitel

Das Volkstum in der älteren deutschen Kunst

Uns Deutsche geht vor allem Deutschland an. Nur in der deutschen Kunstgeschichte können und wollen wir später auch, wenigstens andeutungsweise, Ursachen und Wirkungen bis in die Gegenwart herab verfolgen. Haben in Deutschland die gleichen Ursachen andere Wirkungen gehabt als in anderen Ländern? Predigt die Geschichte der deutschen Kunst eine andere Lehre, als die Kunstgeschichte der übrigen Länder? Haben die deutschen Meister, die nach Rom pilgerten, um mit fremden Augen sehen zu lernen, größere Erfolge gehabt, als die Italisten der anderen Länder? Das Gegenteil ist der Fall. Nur die deutschen Künstler, die mit deutschen Augen gesehen, mit deutschem Gemüt empfunden haben, besitzen das Herz des deutschen Volkes.

Es war schon eine nationale That, die dem Kunstleben unseres Vaterlandes eine eigene Richtung anwies, daß die größten deutschen Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts sich nicht, wie die italienischen,

auf die Bemalung großer Wandflächen einließen, die die italienische Baukunst, das italienische Klima, die italienische Lebensgewohnheit forderten und förderten, sondern sich, den nordischen Verhältnissen und dem deutschen Sinn für häusliches Leben entsprechend, hauptsächlich auf die vervielfältigenden Künste, den Kupferstich und den Holzschnitt, warfen, die sie mit dem schlichten Zauber seelenvoller Innigkeit ausstatteten. Die Kunst fürs Haus wurde dadurch von Anfang an ein Hauptzweig der deutschen Kunst. Martin Schongauer, der Vollblutdeutsche des fünfzehnten Jahrhunderts, wird auf diesem Gebiete noch heute in ganz Europa als einer der größten Meister gesucht und gepriesen.

Aber auch in der Blütezeit der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts blieb die deutsche Kunst so ursprünglich deutsch, wie die italienische Kunst ursprünglich italienisch war. Man wende nicht ein, daß Dürer, der größte aller deutschen Künstler, doch in Venedig gewesen sei und südliche Einflüsse in sich aufgenommen habe. Zunächst war, wie wir sehen werden, Venedig nicht Rom; sodann aber, und das ist die Hauptsache, nahm Dürer wohl von den Venezianern an, was seiner Eigenart zusagte, aber auch kein Tüpfelchen mehr als dieses. Er kehrte als so guter Deutscher heim, wie er gegangen war. In der gemütvollen Auffassung und Wiedergabe der Natur, in die auch er wie in den Busen eines Freunds ge-

schaut, in der gleich liebevollen Beherrschung aller Stoffgebiete, der einsamsten Landschaft, des einfachsten Stilllebens, des schlichtesten Sittenbildes, wie der weihevollsten geistigen Offenbarungen, in der Vertiefung und Beseelung jedes Stoffes, dessen er sich bemächtigte, in der Fülle echter Künstlerphantasie, die ihn, halbunbewußt, wieder hoch über die Natur erhob, blieb er bis an sein Lebensende ein echter Deutscher vom Wirbel bis zu den Zehen. So faßten ihn auch seine Zeitgenossen auf. So die venezianischen Meister, die es bei aller Hochachtung vor seinem Schaffen bedauerten, daß sein Werk „nicht antikischer Art sei", so der göttlich einsichtsvolle Raphael, der nicht darauf eingegangen sein würde, Grüße und Zeichnungen mit ihm auszutauschen, wenn er nicht die Selbständigkeit und Eigenart seiner Kunst empfunden hätte, so Vasari, welcher meinte, Dürer würde auch alle Italiener überflügelt haben, wenn er in Toscana geboren wäre oder in Rom studiert hätte; und ebenso faßt die ganze unparteiische Nachwelt ihn auf. Die italienischen Herausgeber des Vasari fügen dessen Ausspruch abwehrend die gute Anmerkung hinzu, Dürer sei „an Geist und Kunst Leonardo gleichzustellen, und er habe immer eine durchaus eigene, seinem Volksgeist (genio nazionale) entsprechende Kunstweise besessen."

Auch Lukas Cranach, Matthias Grünewald, Hans Baldung Grien, Albrecht Altdorfer, Hans von

Kulmbach u. s. w., auch Hans Burgkmair und der große Hans Holbein waren deutsch und blieben deutsch bis zu ihrem letzten Atemzuge. Daß sie italienische Architekturformen aufnahmen, ist eine Sache für sich. Diese kennen zu lernen, brauchten sie nicht einmal die Alpen überschritten zu haben. Auch ist es, von Dürer abgesehen, nur in Bezug auf Hans Burgkmair und Hans Holbein von einigen Seiten behauptet, aber niemals völlig erwiesen worden, daß sie in Italien, wenn auch nur in Oberitalien, gewesen seien. Das Bedürfnis, diese Behauptung zu beweisen, ist eben ein Überrest des geistigen Zustandes jener Tage, in denen die Deutschen nichts davon wissen wollten, daß man ein großer Deutscher geworden und doch nicht in Italien gewesen sein könne.

Glaubhaft wird es dagegen von Dürers Schüler Georg Peuz berichtet, daß er in Italien gewesen sei; und wahrlich, den späteren Werken dieses Meisters sieht man den unmittelbaren Einfluß der Schule Raphaels auch deutlich und peinlich genug an. Das krasseste Beispiel des um die Mitte des Jahrhunderts einreißenden Italismus in Deutschland aber bietet die Stilwandlung, die der Kölner Barthel Bruyn in sich durchmachte. Seine älteren Werke stehen noch ganz auf national nordischem Boden; und in ihre Betrachtung vertiefen wir uns noch heute mit Vergnügen. Seine letzten Werke dagegen gehören dem hohlsten,

manieriertesten Italismus an, und kein Mensch würdigt sie noch eines Blickes. Oder giebt es irgend einen Künstler, einen Kenner, einen Kunstforscher, der die im Banne des Italismus stehenden deutschen Meister der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, die Christoph Schwarz, Johann Rotenhamer, Joseph Heinz, Hans von Aachen u. s. w. für größer hielte, als Burgkmair und Kranach, als Baldung und Altdorfer, als Dürer und Holbein? Kein noch so eingefleischter Klassizist wird sich bis zu dieser Behauptung versteigen.

Zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts wurde Adam Elsheimer ein bahnbrechender deutscher Künstler, obgleich er in Rom lebte. Die Bahn, die er wies konnte in Deutschland selbst, wo nun der dreißigjährige Krieg allen Kunstboden verwüstete, nicht betreten werden. Aber nur nordische Meister, besonders die Holländer, folgten ihr. Selbst Rembrandts urgermanische Art geht mittelbar auf den Oberdeutschen Adam Elsheimer zurück. Aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, in dem Deutschland lediglich von der Nachahmung der Kunst seiner Nachbarn zehrte, ragt kaum ein deutscher Meister hervor, dessen Werke heute noch gekauft oder gefeiert würden. In der Kunst der wenigen Meister, die bis zu einem gewissen Grade eine Ausnahme machen, wie Balthasar Denner, Anton Graff und Daniel Chodwiecki, wie Andreas Schlüter und Gottfried Schadow, läßt sich die

größere Selbständigkeit und Volkstümlichkeit leicht nachweisen. Das Schlimmste war, daß der begabteste oder doch einflußreichste deutsche Künstler des achtzehnten Jahrhunderts, Raphael Mengs, sich, völlig blind und taub gegen alles nationale Leben und Streben, mit vollstem Bewußtsein und mit Leib und Seele dem Italismus gefangen gab. Allerdings können wir ihm dankbar sein, weil er zum ersten Male seit zweihundert Jahren der Welt wieder zeigte, daß ein deutscher Künstler mit Recht oder Unrecht in weiten Kreisen als der größte Meister seiner Zeit anerkannt zu werden vermochte. Aber von dem Schlage, den er der deutschen Kunst als solcher, als deutscher Kunst, versetzt, hat diese sich bis auf den heutigen Tag noch nicht völlig wieder erholt.

Der Rückschlag konnte freilich nicht ausbleiben; aber der deutschtümlichen Reaktion zu Anfang unseres Jahrhunderts (Cornelius' „Faust", „Nibelungen" u.s.w.) fehlte es an den technischen Mitteln, ihren künstlerischen Absichten genügenden Ausdruck und Nachdruck zu verleihen. Auch kehrten ihre Vertreter bald reuig zum Italismus zurück, zuerst zu den Vorbildern des fünfzehnten, dann zu den Mustern des sechzehnten Jahrhunderts. Rom wurde aufs Neue mit größter Entschiedenheit für die eigentliche Quelle und den eigentlichen Sitz deutscher Kunst erklärt. Täuschen wir uns doch nicht! Wie viele deutsche Maler aus

der Zeit der verlorengegangenen malerischen Technik, aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, leben denn heute noch wirklich im Herzen des deutschen Volkes weiter? Von Cornelius abgesehen, zunächst nur zwei; und zwar die beiden, deren Kunst gar nichts Fremdes in sich aufgenommen hatte, vielmehr so deutsch war, daß sie überhaupt nur in Deutschland denkbar war: Moritz von Schwind und Adrian Ludwig Richter. Als dritter im Bunde schließt Alfred Rethel sich an, dessen „Hannibalzug" und dessen „Totentanz" Dürers und Holbeins Schöpfungen ebenbürtig sind. Julius Schnorr hat sich hauptsächlich durch seine Bilderbibel, deren Holzschnitttechnik und deren Gemütsverfassung deutsch sind, einen dauernden Platz im Herzen des Volkes verschafft. Die deutschen Landschaftsmaler von Koch bis Preller, zu denen wir stets mit Genuß zurückkehren, stellten freilich vorzugsweise südliche Gegenden dar. Aber daß südliche Motive, mit nordischem Auge angeschaut, auch im Norden in nationale Kunst umgesetzt werden können, haben wir bereits gesehen; und daß die ganze strenge Landschaftsschule von Koch bis Preller in der That ein Stück echt deutscher Kunstentwickelung darstellt, beweist die einfache Thatsache, daß kein anderes Volk ihr etwas an die Seite zu setzen hat.

Neuntes Kapitel

Milderungen des Nationalitätsprinzips

So einleuchtend uns hiernach der kunstgeschichtliche Erfahrungssatz geworden sein muß, daß alle Meister, die sich dauernden Nachruhm erworben haben, den Boden ihrer Heimat unter ihren Füßen gefühlt haben, so einleuchtend ist es andererseits aber auch, daß eine allzustarre und einseitige Betonung dieses Lehrsatzes der kunstgeschichtlichen Erfahrung ebenfalls widersprechen würde. Das Gesetz erleidet eine Reihe von Abwandlungen, die sich aus der Natur der Sache ergeben.

Jeder kann von Jedem lernen; auch jedes Volk kann von dem anderen lernen; es kommt in der Kunst wie im Staatsleben nur darauf an, nichts aufzunehmen, was dem eigenen Volksgeist so widerspricht, daß es nicht in ihn aufgehen und mit ihm verschmolzen werden kann. Auf die Verschmelzung kommt es an. Dürer und Rubens hatten, wie wir gesehen haben, die Kraft, die italienischen Einflüsse, denen sie sich ausgesetzt, in sich zu verarbeiten, ohne ihrer Kunst ein fremdländisches Gepräge zu geben. Franz

Floris und Joseph Heinz, um nur diese zu nennen, besaßen diese Kraft nicht.

Es kommt dabei zunächst auf den Grad der Verwandtschaft an, in dem man zu dem Volke steht, aus dessen Quellen man zu schöpfen versucht. Griechenland und Rom stehen den nordisch-germanischen Völkern nicht nur räumlich, sondern auch innerlich bedeutend ferner als z. B. Oberitalien oder Nordfrankreich, deren Bewohner von Haus aus mit germanischen Bestandteilen verquickt gewesen sind. Dürer und Rubens haben in der That in Oberitalien, nicht in Rom (wenn Rubens auch dort gewesen) „ihre Studien gemacht"; und wenn es auch nicht wörtlich zu nehmen ist, was Houbraken berichtet, daß nämlich Rubens in Italien nur mit den Augen, nicht mit der Hand studiert, also keine Bilder italienischer Meister kopiert habe, so zeigt doch z. B. seine Nachschöpfung des Triumphzuges Cäsars von Mantegna, die in der National Gallery zu London aufbewahrt wird, wie frei und selbständig er mit seinen Vorbildern umging. Wüßte man es nicht, so würde man gar nicht auf den Gedanken kommen, daß das Bild kein Originalwerk des Rubens sei. Ebensowenig würde man in der vor kurzem vom Berliner Museum erworbenen herrlichen Madonna Dürers aus der Zeit seines Aufenthaltes in Venedig die venezianischen Einflüsse erkennen, wenn man nicht andere Werke Dürers

daneben sähe und nicht wüßte, daß der Meister in Venedig gewesen. So durch und durch dürerisch ist dieses Gemälde bei alledem. Die manierierten nordischen Nachahmer der Italiener aber, die wir kennen gelernt haben, haben sich nicht an Oberitalien, sondern an Florenz und Rom gehalten.

Daß die Niederländer den Deutschen nahe genug stehen, um gegenseitige künstlerische Anknüpfspunkte zu gestatten, versteht sich bei der nahen Verwandtschaft beider Völker vollends von selbst. Ist es doch erst einige hundert Jahre her, daß Belgien und Holland endgiltig vom deutschen Reiche getrennt worden, und entspringt es doch nur staatlichen Verhältnissen, an denen niemand rütteln will, und politischen Beklemmungen, zu denen kein Anlaß vorliegt, wenn die germanischen Niederländer sich heutzutage scheuen, sich als Niederdeutsche, die sie sind, zu bezeichnen! Nur hier und da tritt, wie unwillkürlich, auch in ihren eignen gegenwärtigen Bezeichnungen noch ihr niederdeutsches Volkstum im Gegensatz zum hochdeutschen zu Tage. Bis in unser Jahrhundert herein aber war es durchaus gebräuchlich, daß die Holländer sich selbst als Niederdeutsche bezeichneten; im siebzehnten Jahrhundert kommt sogar noch oft die Selbstbezeichnung als Deutsche schlechthin bei ihnen hervor. Sogar Karel van Mander spricht im Leben des Frans Floris einmal arglos von „ons

Duitschen“ (uns Deutschen) in Bezug auf sich und seine Landsleute. Es wundert uns daher auch durchaus nicht, daß der niederländische Einfluß Martin Schongauer nicht zu einem schlechten Deutschen gemacht hat, daß Hans Memling, der Mainzer, ein guter niederländischer Künstler geworden und daß vom siebzehnten Jahrhundert an bis in unsere Zeit herein ein reger Künstler-Austausch zwischen Deutschland und den Niederlanden stattgefunden hat.

Selbst die Pariser haben trotz ihrer romanischen Sprache von ihren nordischen Nachbarn einen günstigeren Einfluß auf die nationale Entwicklung ihrer Kunst erfahren, als von den Italienern und Griechen. Am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts begann der vlämische Einfluß mit Watteau; am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts begann der Umschwung der französischen Kunst mit einer Einwirkung der Engländer; gegen die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts führte das Studium der Holländer ihnen neue Lebenskraft zu. Ihre eigene Kunst war jetzt erstarkt genug, um diese Einflüsse selbständig zu verarbeiten und zu charakteristisch französischen Werten umzugestalten.

Ferner läßt sich im allgemeinen nachweisen, daß die Einflüsse realistischer Nachbarströmungen eher selbständig verarbeitet werden können, als die Einwirkungen idealistischer Richtungen. Auch dies ver-

steht sich eigentlich von selbst; denn wenn die Normalkunst eines jeden Volkes unmittelbar aus der Natur schöpft, so wird eine Kunst, die an Richtungen anknüpft, die der Natur nahe stehen und daher Spielraum für selbständige Weiterentwicklung im idealen Sinne lassen, weniger bedenklich sein, als die Anknüpfung an Ideale, die der besonderen Veranlagung eines anderen Volkes entsprangen. Daher erklärt es sich, daß denjenigen Niederländern des siebzehnten Jahrhunderts, deren Vorbild Caravaggio war, wie Honthorst, Terbruggen und ihren Freunden, der Italismus weit besser bekam, als den Nachahmern Raphaels und Michelangelos; und daher erklärt es sich auch, daß in unserem Jahrhundert die nordischen Meister, die Velazquez und die großen Holländer studiert, bessere Geschäfte gemacht haben, als die gewohnheitsmäßigen Kompilger.

Endlich muß noch betont werden, daß gewisse technische Errungenschaften, die mehr der Erkenntnis als der künstlerischen Empfindung entspringen, von jeher Gemeingut der Völker gewesen oder geworden sind. Waren sie von einem Volke ausgegangen, so haben die anderen Völker sie sich alsbald angeeignet, ohne dadurch Schaden an ihrer künstlerischen Eigenart zu nehmen. Als die großen vlämischen Maler vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts sich der Ölmalerei zuerst als einer naß

in naß arbeitenden und daher nicht mehr vom Eintrocknen der Farbentöne mit den Farbenstoffen abhängigen Malweise bedienten, staunten die übrigen Völker die Neuerung zuerst mit großen Augen an, machten sie sich aber dann so rasch wie möglich zu eigen. Die Italiener haben auch niemals den leisesten Zweifel daran ausgesprochen, daß sie die Ölmalerei den Vlaamen verdankten, sind aber niemals in Versuchung gekommen, ihnen mit der Ölmalerei auch ihre künstlerischen Eigentümlichkeiten abzusehen. — Kupferstich und Holzschnitt wurden unserer Ansicht nach zuerst in Deutschland ausgeübt. Vasari hielt beide Künste noch für italienische Erfindungen. Es ist möglich, daß die Italiener sie unabhängig von den Deutschen erlernt. Jedenfalls haben die übrigen Völker diese Techniken von den Deutschen *oder* den Italienern übernommen; und jedenfalls spricht schon der Streit über den Vortritt Deutschlands oder Italiens in der Ausübung dieser Künste für den internationalen Charakter ihrer technischen Grundlagen. — Auch die Formen der Baukunst haben sich von jeher von einem Volke dem anderen mitgeteilt, wenn jedes Volk sie auch in seiner Art umgewandelt hat. Wenn der romanische und der gotische Stil sich im Mittelalter vom Norden nach dem Süden verpflanzten, so dürfen wir uns auch nicht wundern, daß die Renaissanceformen, die aus

der Antike abgeleitet wurden, sich im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert vom Süden aus allmählich über den ganzen Norden verbreiteten. In ihrem Geiste verarbeitet haben die germanischen Völker, solange sie selbständig blieben, diese Formen wahrhaftig. Weder Quinten Massys noch Dürer oder Holbein haben durch ihre Aufnahme daher ihr Volkstum eingebüßt. — Die Perspektive war eine italienische Entdeckung, in ihrer thatsächlichen Anwendung auf die Malerei eine italienische Erfindung. Als um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts die nordischen Künstler noch immer mit perspektivischen Schwächen rangen, war diese technische Errungenschaft in Italien bereits so weit gefördert worden, daß sie in wissenschaftlicher Form gelehrt wurde. Schon Leon Battista Alberti sprach über die Perspektive. Schon Vincenzo Foppa pflegte in Mailand Vorträge über sie zu halten. Der Mathematiker Gerolamo Malasini unterrichtete in Venedig Meister wie die Bellini und Carpaccio in ihren Grundsätzen. In Padua aber, dessen Künstler sich schon früh in ihrer Anwendung auszeichneten, wurde sie durch Francesco Squarcione der Jugend übermittelt. Natürlich konnte sie unter diesen Umständen nicht lange eine italienische Geheimlehre bleiben. Sie verbreitete sich rasch über alle Länder; und ein Maler, der sich ihr aus nationalen Gründen entzogen hätte,

würde sich einfach lächerlich gemacht haben. — Von einem ähnlichen Standpunkte aus werden wir daher auch die Entdeckung der sogenannten Freilichtmalerei in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts aufzufassen haben. In der florentinischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts finden sich bei Meistern wie Piero della Francesca, die natürlich mit der Linienperspektive auch die Luft- und Lichtperspektive zu beherrschen trachteten, sehr anerkennenswerte Vorstufen der heutigen Freilichtmalerei. Grundsätzlich wären auch manche Meister der letztvergangenen Jahrhunderte sicher ihre Anhänger gewesen, so gut wie Giotto gewiß seine Schwächen in der Linearperspektive beseitigt haben würde, wenn er es nur gekonnt hätte. Die Spanier der Velazquezschule verlangten bereits ausdrücklich, die menschlichen Gestalten in ihrem wahren Verhältnisse zur Luft und zum Lichte dargestellt zu sehen. Sie hatten sogar einen besonderen Ausdruck, „Ambiente", für ungefähr dasselbe, was wir „Freilicht" nennen. Aber den Franzosen, die nach der Mitte unseres Jahrhunderts blühten, war es vorbehalten, die Darstellung der Dinge, in dem sie wirklich umgebenden Lichte zum Grundsatz zu erheben und zur Vervollkommnung zu bringen. Es ist so gut eine internationale Wahrheit, wie die Perspektive, die hier ins Leben getreten ist. Wer erinnerte sich nicht, in seiner Jugend auf den Unterschied zwischen

der lichtumflossenen Helligkeit der Dinge in der Natur und der bräunlichen Brühe, in der sie auf vielen Bildern schwammen, aufmerksam geworden zu sein, und, wenn er seinen Lehrer schüchtern auf diesen Abstand hingewiesen, zur Antwort erhalten zu haben: „Die Natur täusche das Auge; malen ließe das sich jedenfalls nicht." In ähnlicher Weise wird noch mancher Meister der Giottoschule seinem Schüler, dem die Unzulänglichkeit der damaligen Versuche der Malerei, die Dinge in richtiger Linienperspektive wiederzugeben, aufgefallen, geantwortet haben: „Das ist alles recht schön und gut; aber malen kann man das nicht." Es wäre daher eine völlige Verkennung, in dem Streben der Gegenwart, die Dinge in ihrem richtigen Lichte zu sehen und wiederzugeben, nichts als eine französische Laune zu sehen, der gute Deutsche nicht nachgeben dürften. Das Gegenteil ist der Fall. Fritz von Uhde ist durch und durch ein deutscher Künstler, obgleich er einer der ersten Deutschen gewesen, der den Franzosen die notwendige, weil naturwahre Äußerlichkeit des „plain air" abgesehen hatte. In der That schwelgt denn schon jetzt die ganze Welt im „Freilicht"; es ist bereits Gemeingut der Völker geworden; man empfindet es nicht mehr als eine französische Besonderheit; und man sieht in Kunstrichtungen, die sich ihm absichtlich verschließen, nichts als Blindheit oder Verblendung, die sich zu allen Zeiten gegen alles Neue gesträubt haben.

Daß dem Freilicht übrigens weder eine alleinseligmachende noch in allen Fällen schon an sich eine künstlerisch wirkende Kraft innewohnt, daß es vielmehr zunächst nur eine technische Errungenschaft ist, mit der in gewissen Fällen jeder rechnen muß, keineswegs aber in allen Fällen jeder zu rechnen braucht, werden wir später sehen. Jedenfalls hindert die Freilichtmalerei, obgleich sie zuerst in Frankreich ausgeübt worden, keinen Meister daran, seinem eigenen Volksgeiste und sich selbst treu zu bleiben.

Zehntes Kapitel

Die zeitliche Bedingtheit der Kunst

Der zweite Hauptsatz, den wir vorangestellt haben, lautet, daß nach den Lehren der Kunstgeschichte nur solche Künstler unsterblich geworden, die nicht nur Söhne ihres eigenen Volkes, sondern auch Söhne ihrer *eigenen* Zeit gewesen sind. Von vornherein erscheint dieser Satz beinahe so selbstverständlich wie ein Gemeinplatz. Bei näherer Betrachtung zeigt sich aber doch, daß er zu einigen Erörterungen, Bedenken und Widerlegungen Anlaß giebt.

Daß Phidias, in dem sich der ganze weihevolle Aufschwung des hellenischen Volksgeistes nach den Perserkriegen verkörpert, und Apelles, der Freund Alexanders des Großen, dessen Kunstweise das reichere Leben einer üppigeren Zeit wiederspiegelt, daß Giotto, der Verkünder des Sonnenaufgangs der italienischen Volksseele, und Botticelli und Benozzo Gozzoli, die Vertreter des frischen Beobachtungssinnes der Frührenaissancezeit, daß Leonardo da Vinci, in dem sich die ganze vielseitige Blüte des Geisteslebens der

italienischen Hochrenaissance erschloß, und Michelangelo, Raphael und Tizian, die schon Vasari im Vorwort zum dritten Teil seiner „Vite“ als Hauptvertreter der Zeit nennt, die er in seinem Sinne als „die Moderne“ bezeichnet („che noi vogliamo chiamare la moderna“), daß alle diese Meister im vollsten Sinne des Wortes Söhne ihrer Zeit und Söhne einer jedesmal neuen Zeit waren, bedarf keiner Auseinandersetzung. Daß Dürer und Holbein, die künstlerischen Zeugen der inneren, tiefen Wahrheitsliebe des deutschen Reformationszeitalters, daß Ribera und Murillo, die glühenden Vertreter der verjüngten Glaubensinbrunst der päpstlichen Gegenreformation, daß Velazquez und Frans Hals, die Wegweiser des frischerwachten Natursinns eines neuen Jahrhunderts, nur aus ihrer eigenen Zeit heraus zu verstehen sind, deren ganze Gesinnung und Gesittung ihre Werke zurückstrahlen, hat noch nie jemand bezweifelt. Daß auch Masaccio und Giorgione, Schongauer und Grünewald, Rubens und Rembrandt, Herrera el viejo und Zurbaran, Watteau und Hogarth kühne Neuerer waren, die der Kunst ihrer Zeit als Bannerträger voranschritten, weiß jeder Eingeweihte. Wozu die Namen häufen? Wohin wir schauen, finden wir, daß die Meister, die wir am höchsten verehren, von dem Feuer ihrer eigenen Tage durchglüht gewesen sind und Werke geschaffen haben, in

denen die ganze Empfindung ihrer eigenen Zeit wiederklingt.

Wohl aber könnte hier sofort die Frage aufgeworfen werden, ob denn nicht die heute verschmähten italisierenden Manieristen, wie Mabuse und Scorel, wie Floris und Coxcie, die von Karel van Mander gerade auch als Erneuerer der niederländischen Kunst gepriesen wurden, da sie dem Streben ihrer Zeit nach größerer Abrundung und idealerer Formensprache genügten, und ob denn nicht die heute verlästerten Kassizisten vom Ende des vorigen Jahrhunderts, die wie Mengs und David ebenfalls von ihren Zeitgenossen als Leitsterne angesehen wurden und in der That ihrer Zeit in der vermeintlichen Rückkehr zum reinen Griechentum und zum reinen Römertum voranleuchteten, nicht ebensogut ganz und gar Söhne ihrer Zeit gewesen, wie jene gepriesenen Unsterblichen? Wo liegt hier der Unterschied?

Es ist zum Glück, nachdem wir uns von der Notwendigkeit überzeugt haben, daß die Kunst dem Strom des einheimischen Volkslebens entquelle, nicht schwer auf diese Fragen die richtige Antwort zu finden. Es stünde allerdings schlimm um unsere Ansicht, wenn sie zur Folge hätte, daß die Berechtigung jeder Modethorheit anerkannt werden müßte. Unsere Betrachtungen sollen uns ja gerade in den Stand setzen, künstlerisch echte von künstlerisch unechten Bewegungen

zu unterscheiden; und wir haben uns von Anfang an gehütet, ein einziges Kennzeichen echter Kunst als genügend hinzustellen. Nicht jeder Künstler, der ein Sohn seiner Zeit ist, ist damit schon ein großer Meister. Unser Satz lautet nicht: „jeder moderne Künstler wird einmal unsterblich sein", sondern: „jeder unsterbliche Künstler ist eimal modern gewesen". Daß dies ein gewaltiger Unterschied ist, liegt auf der Hand. Eine Zeitmode, die auf die Nachahmung längst vergangener Zeiten und fremder Völker gerichtet ist, kann schon deshalb niemals die Weihe der Ewiggiltigkeit erlangen, weil sie niemals aus den eigensten innersten Tiefen des Volkes, das sie beherrscht, hervorgebrochen sein kann. Sie pflegt künstlich von den Gelehrten erzeugt und großgezogen zu sein. Winckelmanns Anteil an der klassizistischen Bewegung des letzten Viertels des achtzehnten Jahrhunderts kann kaum hoch genug veranschlagt werden. Bei aller Verehrung für ihn, die wir im Herzen hegen, durften wir es nicht verschweigen, daß kaum Einer mehr als er dazu beigetragen hat, nicht nur unser Volk, sondern auch die ganze damalige Zeit sich selbst zu entfremden.

Oder meint man in der That, daß der künstlerische Klassizismus der natürliche Ausdruck des Zeitalters der französischen Revolution gewesen sei? Einen widersinnigeren Gedanken kann es kaum

geben. Es war ein merkwürdiger, vom staatserhaltenden Standpunkt aus angesehen vielleicht ein glücklicher Zufall, daß die politische Umsturzbewegung in jenem Zeitalter ein Gegengewicht im künstlerischen Klassizismus erhielt. Doch kann diese Erwägung unser Urteil über den Klassizismus als solchen nicht mildern; und es bleibt dabei, daß die Grundlüge dieser Kunstrichtung gerade darin lag, daß sie nichts weniger als zeitgemäß war.

Dasselbe läßt sich in Bezug auf die Vorherrschaft des Italismus in den Niederlanden zu einer Zeit sagen, da die mächtige Gährung der Geister in dem Unabhängigkeitskampfe bereits blutig und fürchterlich überzeugend ins Leben trat. Die holländische Kunst, die der Zeit entsprach, ließ dann freilich auch nicht mehr lange auf sich warten; und die holländische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts ist unzweifelhaft auch deshalb und mit deshalb ewiggiltig, weil sie von der Zeitströmung getragen wurde, die damals in Holland wie im benachbarten England bereits der staatlichen und der geistigen Freiheit entgegentrieb.

Daß die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfolgte Entwicklung der Landschaftsmalerei zu einer Kunst in höherem und höchstem Sinne des Wortes, in dem sie uns die ganze Natur vom göttlichen Odem erfüllt und beseelt zeigt, durchaus dem Geiste der Zeit entspricht, in der Andreas Caesal-

pinus Gott als Weltseele bezeichnete, Giordano Bruno seine Lehre vom Gottesodem im Weltall mit dem Feuertode besiegelte und Spinoza im Schutze der holländischen Freiheit die pantheistische Lehre, nach der Alles Gott ist, ausbildete, habe ich bereits an anderer Stelle ausgeführt. Daß Claude Lorrain, der gute Christ, und Ruisdael, der fromme Mennonit, Spinozisten gewesen seien, soll damit nicht im entferntesten behauptet werden. Der gleiche Zeitgeist äußerte sich eben in verschiedenen Richtungen, und die wissenschaftliche Naturforschung, der philosophische Pantheismus und die durchgeistigte Landschaftsmalerei erscheinen als Geschwister, die auf denselben Ursprung zurückweisen.

Und dann die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts! Die Rokokozeit! Die Zeit der Vorherrschaft der französischen Mode, der „galanten Feste", der Tändelsucht, der Leichtlebigkeit, der Gefallsucht und der Launenhaftigkeit! Ihre Kunst reizt trotz ihres mangelnden Ernstes die Nachwelt immer wieder, weil sie ganz mit dem Empfinden ihrer eigenen Zeit getränkt ist. Daß aber talentvolle Künstler im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts, in dem das Straßenpflaster der Städte von den hallenden Tritten der Arbeiterheerscharen erdröhnt, sich im Ernste hinsetzen, studieren und malen, um in ihren Bildern das Zeitalter Watteaus nach Form

und Inhalt so getreu wie möglich wieder aufleben zu lassen, sollte man nicht für möglich halten, wenn man es nicht manchmal mit Verwunderung auf den Ausstellungen sähe. Das heißt denn doch, zu Gunsten einer altertümelnden Laune, vielleicht auch zu Gunsten gedankenloser Modebestellungen, sehenden Auges auf jede künstlerische Selbständigkeit und damit auf jedes Weiterleben in der Kunstgeschichte verzichten.

Der Archaismus, das absichtliche Spiel mit den Formen und Empfindungen längst vergangener Zeiten, taucht zuerst im Augusteischen Zeitalter in Rom auf, das keine eigene Kunst erzeugte, aber doch nicht auf die Kulturaufgaben der Kunst verzichten wollte. Dann ist es mehr denn anderthalb Jahrtausenden nicht wieder eingefallen, ihre eigene künstlerische Empfindung zu verleugnen, um an das Alte wieder anzuknüpfen. In der italienischen Renaissancezeit spielt, wie wir bereits gesehen haben, die Wiederentdeckung der Antike freilich auch eine Rolle; aber die Wiederentdeckung der Natur erwies sich in dieser Zeit doch als die siegreichere Errungenschaft. Die Renaissancekunst behielt die Kraft, das antike Element in sich aufzusaugen, ohne es sich vordrängen zu lassen. Allerdings aber erklärt es sich hauptsächlich aus der von Vasari hervorgehobenen Aufnahme der „Antike“ in die „Moderne“ des sechzehnten Jahrhunderts, daß es geschmackvolle Kunstfreunde

der Gegenwart giebt, die an der italienischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts eine reinere Freude haben als an derjenigen des sechzehnten Jahrhunderts.

Erst der akademisch-eklektischen Kunst der Übergangszeit ins siebzehnte Jahrhundert aber war es vorbehalten, aus Mangel an eigener Kraft ausgesprochenermaßen die Kunstübung verflossener Zeiten wieder erwecken zu wollen. Die Nachwelt hat ihren Gegnern Caravaggio und Ribera, sowie den selbstständigsten Meistern innerhalb der Richtung, wie Guercino, Recht gegeben. Nicolas Poussin war in seiner Figurenmalerei schon Archaist vom reinsten Wasser. Charles Le Brun war Klassizist im verwegensten Sinne des Wortes. Noch entschiedener, fester und weiter rückwärts aber blickten eben die Klassizisten vom Ende des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts; und auch als der Klassizismus überwunden war, blieb die ganze größere Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts unter dem Banne rückwärtsblickender Bewegungen stehen.

Am deutlichsten tritt dies in der Baukunst und im Kunstgewerbe hervor, in dem sich in unserem Jahrhundert ein ganzer Kreislauf historischer Rückblicke vollzogen hat. Vom Chinesentum und vom Rokoko ging man aus, um dann, von der Antike beginnend, alle geschichtlichen Stilarten nacheinander wieder zu versuchen, bis man beim Japanertum und

dem Rokoko wieder angelangt war. Die warnenden Stimmen, die auf die aus dem Zwecke der Gebrauchsgegenstände sich ergebenden Grundformen und auf die aus einfacher Stilisierung einheimischer Naturgebilde sich ergebenden Zierformen hinwiesen, wurden überhört.

In Bezug auf die Baukunst mag freilich zugegeben werden, daß besondere Gründe in ihr die Schöpfung neuer Kunstformen erschweren, ja daß das neunzehnte Jahrhundert in dieser Kunst aus neuen Bedürfnissen heraus und mit neuen Materialien immerhin soviel Neues geschaffen hat, daß die Nachwelt doch vielleicht im Stande sein wird, durch die verschiedenen Stilarten hindurch wenigstens einen durchgehenden besonderen Geist des neunzehnten Jahrhunderts zu verfolgen.

In den eigentlichen bildenden Künsten löste am Anfang unseres Jahrhunderts der Einfluß des Mittelalters den Einfluß des griechischen und römischen Altertums ab. Eine zeitlang gingen Romantiker und Klassizisten neben einander her. Der Realismus, der ihre Anschauungen ersetzte, aber schloß sich anfangs und in vielen Fällen auch später nur an die realistische Kunst älterer Meister an. Die Venezianer, die Spanier, die Vlaamen, die Holländer lieferten ihm die Vorbilder. Nicht nur die Stoffe wurden mit Vorliebe vergangenen Zeiten ent-

lehnt, sondern womöglich auch die Typen und immer die Trachten. Die Kostümmalerei wurde zu einer wahren Virtuosität ausgebildet. Die Meinung, daß die Trachten der eigenen Zeit als unmalerisch von künstlerischen Darstellungen auszuschließen seien, wurde bis zur äußersten Folgerichtigkeit in die That umgesetzt. Es kam soweit, daß angesehene Künstler den Herren und Damen der Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts, die ihnen zu ihren Bildnissen saßen, zumuteten, sich in irgend ein Renaissance-Kostüm zu stecken, wenn sie der Ehre teilhaftig werden wollten, von ihnen dargestellt zu werden. Aber schon heute rechnen wir kaum noch mit dieser Maskeraden-Bildnismalerei. Ihre Werke spiegeln selbstverständlich nur einen vorübergehenden Modeirrtum wieder, der den wirklichen Aufgaben der Bildnismalerei ins Gesicht schlägt.

Man mache hiergegen nicht geltend, daß schon früher einmal Bildnisse in fremder, besonders in wirklich oder vermeintlich antiker Tracht Mode gewesen seien! Gerade in dieser Beziehung sind die Lehren der Kunstgeschichte unzweideutig. Nur in den Verfallzeiten der zweiten Hälfte des siebzehnten und der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts suchten die Bildnismaler ihre Opfer wohl einmal mit antikem Flitter aufzuputzen. In den guten Zeiten der Kunst waren Maler und Dargestellte von viel

zu einheitlichem Selbstbewußtsein durchdrungen, als daß es ihnen in den Sinn gekommen wäre, sich ihrer eigenen Zeittracht, die ein Stück ihrer selbst war, zu entäußern. Die großen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts gingen sogar so weit, Madonnenbilder in der Kleidung ihrer Zeitgenössinnen zu malen und ihre Freunde in der neuesten Modetracht als Zeugen bei biblischen Vorgängen auftreten zu lassen. Auf die Kunstgeschichte dürfen die Eiferer, die ähnliche Versuche in der jüngsten Malerei nicht scharf genug verdammen können, sich also wenigstens nicht berufen.

Kurz, die ganze Kunstgeschichte lehrt, daß es nicht die Aufgabe der Kunst sein kann, sich in altklugem Dünkel über die Ausdrucksweise der eigenen Zeit hinwegzusetzen. Im Gegenteil: je unmittelbarer und vielseitiger die bewegenden Kräfte der eigenen Zeit sich in ihr wiederspiegeln, desto echter und lebendiger wird sie der Nachwelt erscheinen. Volkstümlich wenigstens kann nur eine Kunst sein, die mit den Vorstellungen und dem Gefühlsleben der Zeit rechnet, der sie entsprießt; und *ewigjung* kann selbstverständlich nur eine Kunst sein, die überhaupt einmal *jung* gewesen ist.

Elftes Kapitel

Geschichtliche Stoffe

Mit den Stoffen, die vergangenen Zeiten entlehnt werden, hat es allerdings seine besondere Bewandtnis. Sie sind jeder Kunst unentbehrlich. Die Stoff-Frage ist überhaupt nicht unabhängig von der Stilfrage, im ganzen aber unabhängig von den Fragen, deren Erörterung wir uns vorgenommen haben. Es kommt uns weniger auf das Was als auf das Wie der Darstellung an. Dennoch dürfen wir in diesem Zusammenhange die Frage, wie sich die Wahl geschichtlicher Vorwürfe in der geschichtlichen Kunstanschauung wiederspiegelt, nicht ganz umgehen.

Die Darstellung geschichtlicher Vorgänge kann von der Großkunst keiner Zeit ausgeschlossen, aber sie kann übertrieben und mißverstanden werden. Daß der Staat, um die erziehliche Wirkung weltgeschichtlicher Vorgänge und die erziehliche Wirkung der Kunst zugleich auszunutzen, den in seinem Solde arbeitenden Künstlern mit ausgesprochener Vorliebe geschichtliche Darstellungen überträgt, ist erklärlich, ist, wo es sich

Bayerische
Staatsbibliothek
München

um die Ausschmückung weltlicher öffentlicher Gebäude mit monumentalen Gemälden handelt, sogar gerechtfertigt. Aber es scheint uns auch unzweifelhaft zu sein, daß man in unserem Jahrhundert in dieser Beziehung vielfach zu einseitig, vielfach zu wahllos vorgegangen ist.

Alle geschichtlichen Vorgänge eignen sich keineswegs dazu, verbildlicht zu werden. Wenn tüchtigen Darstellern z. B. mit Vorliebe zugemutet wird, Reden zu malen, die ein großer Mann vor Jahrzehnten oder Jahrhunderten gehalten hat, so ist dies offenbar ein Mißgriff. Reden lassen sich nicht malen; und im Bilde nimmt es sich völlig gleich aus, ob der Anhänger oder ob der Gegner der vom Staate und vom Künstler bevorzugten Bewegung seine Zuhörer begeistert. Man sieht eben nichts weiter als einen Redner im Kostüm und eine Zuhörerschaft im Kostüm. Der Rest ist Schweigen.

Überhaupt erfüllt die Kunst als Dolmetscherin der Geschichte nicht immer ihre eigensten Zwecke, sondern stellt sich in den Dienst einer ihr an sich fremden Kulturaufgabe. Daß sie sich in vielen Fällen hiermit nichts vergiebt, ist schon anerkannt worden, ja, es kann anerkannt werden, daß ihre Aufgabe, Alt und Jung zur Begeisterung zu entflammen, unter Umständen mit der geschichtlichen Aufgabe zusammenfällt und daß dann durch die zugleich gelöste Doppelaufgabe Gebilde von größter Bedeutsamkeit entstehen.

Es kommt darauf an, daß das Geschichtsbild ohne hinzugefügte Erläuterungstafel sofort begriffen, ja, nicht nur mit dem Verstande begriffen, sondern auch mit dem Gemüte empfunden werden könne. Je lebendiger der geschichtliche Vorgang, der dargestellt werden soll, im Bewußtsein aller Menschen lebt, die Schulbildung genossen haben, und je entschlossener der Künstler das unmittelbar Verständliche und zum Herzen Sprechende des Stoffes in den Mittelpunkt seiner Darstellung rückt, desto künstlerischer wird das Geschichtsbild wirken.

Vor allen Dingen sind natürlich die jedem ans Herz gewachsenen Ereignisse der vaterländischen Geschichte zu empfehlen, wenn sie richtig, d. h. von malerisch faßbaren Gesichtspunkten aus ausgewählt werden. Gerade an ihnen wird ein selbständiger Künstler seine Kraft zeigen können; denn es gehört eine größere Begabung dazu, das künstlerisch Darstellbare und malerisch Wirksame aus einem neuen geschichtlichen Vorgange herauszugreifen, als schon oft gestaltete Geschehnisse, wie diejenigen der biblischen Geschichte, künstlerisch zu bewältigen.

Daß aber diese Stoffe der biblischen Geschichte, die jedem geläufig sind, die jedem zum Herzen sprechen, zu den allerdankbarsten geschichtlichen Vorwürfen gehören, versteht sich von selbst. Sie sind von jeher Gemeingut der christlichen Maler gewesen und werden

es auch bleiben, solange es Christen giebt. Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen sich gerade in ihnen zu so unlöslicher Einheit, daß die biblisch-geschichtlichen Vorgänge, von gläubiger Seele erfaßt, sich unwillkürlich in greifbare Gegenwart umsetzen, weshalb die Künstler aller naiven Kunstzeiten sich auch nicht gescheut haben, sie durch das Beiwerk der Landschaften, der Trachten, der Geräte ihrem eignen Volke und ihrer eignen Zeit anzueignen. Daß Religion und Kunst, die verwandten Bedürfnissen der menschlichen Seele entspringen, auf einander angewiesen sind, gereicht natürlich den Stoffen der biblischen Geschichte, in katholischen Ländern auch den Stoffen der Heiligenlegende, zu unberechenbarem Vorteil.

Die Stoffe der griechisch-römischen Vergangenheit sind, da sie nur von einem Teile unseres Volkes unmittelbar gewürdigt werden können, schon mit größerer Vorsicht zu verwerten. Die rein geschichtlichen Vorgänge der alten Zeit sagen uns in der Regel überhaupt nur wenig oder nichts mehr. Die griechische Götter- und Heldensage aber enthält noch immer eine solche Fülle künstlerisch faßbarer und auf die Einbildungskraft aller Sterblichen wirkender Vorwürfe, ist auch in ihren Hauptzügen noch immer so weiten Kreisen der Gebildeten geläufig, daß es nicht nur schade, sondern auch vergebliche Mühe wäre, sie von der Kunst der Gegenwart auszuschließen.

Diejenigen Stoffe der Vergangenheit werden sich stets als die fruchtbarsten für die Gegenwart erweisen, die uns schon in unserer Jugend in Fleisch und Blut übergegangen sind. Auch Max Klinger, der gedankenreiche Leipziger Künstler der Gegenwart, sagt in seiner lesenswerten Schrift „Malerei und Zeichnung": „Der wahre Künstler, für den es keine Richtung als seine Natur giebt, wird da, wo er dem Ausdruck großen Raum gewährt, sich Stoffe suchen, mit denen er und wir von früh auf vertraut sind."

Da wir diese Stofffrage nur im Vorbeigehen berühren konnten, so müssen wir darauf verzichten, sie durch den Hinweis auf die Gestaltung weltgeschichtlicher, biblischer und mythologischer Vorgänge in den Meisterwerken der älteren Schulen kunstgeschichtlich erschöpfend zu erörtern. Doch erinnere man sich z. B. daran, was Michelangelo aus der geschichtlichen Schlachtendarstellung gemacht hat, die ihm übertragen war: den Karton der badenden Soldaten; man überzeuge sich, daß die unter den Namen der „Schützen- und Regentenstücke" bekannten großen zeitgenössischen Bildnisgruppen der holländischen Meister vom Schlage des Frans Hals für die Nachwelt einen weit größeren geschichtlichen Gehalt und Wert haben, als irgendwelchen Darstellungen innewohnen könnten, die diese Künstler der Vergangenheit entlehnt hätten; und man vergegenwärtige sich überhaupt, wie selten bei den

größten Malern der älteren Zeit die eigentlich weltgeschichtlichen Darstellungen im Verhältnis zu den religiösen Vorwürfen und anderen sofort verständlichen Gegenständen sind! Man wird dann doch vielleicht ohne weiteres zugeben, daß das neunzehnte Jahrhundert, seiner vorwiegend rückwärts blickenden Kunstanschauung entsprechend, auch in der Bevorzugung geschichtlicher Stoffe einerseits zuviel gethan hat, andererseits nicht immer glücklich gewesen ist.

Daß die Nachwelt an Kunstwerken, deren Inhalt den Geist der Zeit atmet, in der sie entstanden sind, besonderen Anteil nimmt, ist zweifellos ein kunstgeschichtlicher Erfahrungssatz. Wir würden aber anderen Erfahrungssätzen zu nahe treten, wenn wir uns bis zu der Behauptung verstiegen, daß ein Künstler, der ein Sohn seiner Zeit zu sein begehrt, sich der Darstellung von Stoffen, die vergangenen Zeiten entlehnt sind, enthalten müsse. Es kommt nur darauf an, daß er sie mit den Augen seiner eigenen Zeit angeschaut und mit der Empfindung seiner eigenen Zeit beseelt habe. Nur eine Zeit mit weit stärker ausgeprägtem wissenschaftlichen als künstlerischen Sinn könnte diese Sätze dahin umdrehen, daß es in solchen Fällen zunächst auf die geschichtliche Richtigkeit der Handlung und des Beiwerks ankomme. Auch bei geschichtlichen Kunstwerken ist die Kunst die Hauptsache, die Geschichte die Nebensache.

Zwölftes Kapitel

Milderungen der zeitlichen Bedingtheit der Kunst

Ueberhaupt wollen wir uns auch in Bezug auf die Lehre, daß jeder echte Künstler aus dem Geiste seiner eigenen Zeit herausschaffen müsse, vor Einseitigkeiten hüten. Dem neunzehnten Jahrhundert saß die geschichtliche Auffassung aller Verhältnisse so tief im Blut, daß man nicht dem ganzen vergangenheitsfrohen Teil seiner Kunst nachsagen kann, er sei nicht zeitgemäß gewesen. Unterschiede wird man auch hier machen müssen.

Zunächst liegt es in der Natur der Sache, daß die Wiederanknüpfung an ringende, das Höchste erst erstrebende Kunstzeiten weniger bedenklich ist als die Nachahmung der Kunst der höchsten Blütezeiten. Wer selbst noch nach Vollendung ringt, läßt auch dem Nachfolger Raum zu selbständigem Weiterarbeiten und Ringen nach dem Höchsten. Über die satte Vollendung hinaus aber giebt es keine Weiterbildung mehr, giebt es daher, da ein Stillstand unmöglich ist, nur den Rückschritt, der zur Manieriertheit führt.

Dieser Satz wird von der kunstgeschichtlichen Erfahrung vollauf bestätigt. Zur Zeit des ersten Frührots der italienischen „Wiedergeburt" folgte auf den Bahnbrecher Masaccio die ganze Reihe der großen florentinischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts bis zu Domenico Ghirlandajo. Kaum einer von ihnen ist minder anziehend als der andere, obgleich keiner von ihnen die Herbheit der Knospenzeit ganz überwunden hat und fast jeder von ihnen deutlich an seine Vorgänger anknüpft. Die Schüler und Nachfolger der Meister aber, deren Kunst, wie diejenige Michelangelos, Raphaels und Correggios, die höchste und reinste Vollendung atmet, sind ohne Ausnahme Manieristen geworden.

Hierin liegt das Geheimnis der Erfolge des sogenannten „Präraphaelitismus", wie er zu Anfang unseres Jahrhunderts in Deutschland, um 1850, nachdem er in Deutschland so ziemlich abgewirtschaftet hatte, in England ins Leben trat; und die unparteiische Nachwelt urteilt dementsprechend schon jetzt, daß die deutschen Stilisten und Kartonzeichner der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, Cornelius, Overbeck, Schnorr von Carolsfeld u. s. w., eine eigenartige Größe und Selbständigkeit bewahren, solange sie sich an die Frührenaissancezeit, ans fünfzehnte Jahrhundert, anlehnen, wie sie dies in den meisten Werken ihrer eigenen Frühzeit thun, daß sie aber zu

Manieristen, zu Nachahmern, zu Epigonen werden, sobald sie anfangen, den Wettstreit mit den Meistern der höchsten Blütezeit, mit Raphael und Michelangelo selbst, aufzunehmen, wie sie dies in den meisten Werken ihrer Spätzeit thun. Sehr lehrreich ist gerade in dieser Beziehung Woldemar von Seidlitz' vor kurzem erschienenes Sammelwerk von fünfzig „Zeichnungen deutscher Künstler von Carstens bis Menzel". Man vergleiche nur die sieben hier veröffentlichten Zeichnungen aus der Frühzeit des Cornelius (1813—1824) mit dem offenbar übermäßig bewunderten Karton zu den apokalyptischen Reitern von 1845, die Zeichnungen Overbecks aus den Jahren 1810—1818, z. B. die „Speisung der Hungrigen" von 1813, mit der „Priesterweihe" von 1863, Schnorrs charaktervoll herbe Blätter aus den Jahren 1816—1821 mit vielen seiner späteren Zeichnungen, wie sie in großer Anzahl in seiner Bilderbibel Verwendung gefunden. Die genannten frühen Darstellungen dieser Meister, aber auch nur sie, zeigen bei aller Absicht, aufs fünfzehnte Jahrhundert zurückzugehen, ein strenges, wahres, echt künstlerisches Eigenleben und bringen uns dadurch zum Bewußtsein, daß Deutschland in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts tüchtige Ansätze zu einer eigenartigen deutschen Idealkunst besessen, der kein anderes Volk in dieser Art etwas an die Seite zu

setzen hatte. Leider nur blieb es bei den Ansätzen. Einerseits an der Vernachlässigung des technischen Könnens, andererseits an der Rückkehr zur Nachahmung der satten Vollendung der italienischen Blütezeit ging diese ganze deutsche Kunstbewegung vorzeitig zu Grunde.

Ferner ist es nach dem bereits Ausgeführten klar, daß das Ergebnis einer rückwärts gerichteten Kunstanschauung eine noch größere Gewähr, nicht minderwertig zu werden, in sich tragen muß, wenn aus der aufstrebenden, nach Neuem ringenden Zeit obendrein die Kunst eines einheimischen oder stammverwandten Meisters als Ausgangspunkt für das eigene Weiterstreben gewählt wird. Hieraus erklären sich z. B. die Erfolge, die der Niederdeutsche Eduard von Gebhardt, der von Haus aus an die Niederländer des fünfzehnten Jahrhunderts, etwa an Roger van der Weyden, anzuknüpfen schien, mit seinen zwar altertümelnden, aber echt und tief empfundenen und überdies von einer tüchtigen Technik getragenen Gemälden erzielt hat. Wir glauben, ohne freilich hierfür schon jetzt kunstgeschichtliche Belege beibringen zu können, daß s e i n e Kunstweise, trotz ihres Archaismus, noch von der Nachwelt gewürdigt werden wird.

Daß auch in zeitlicher so gut wie in örtlicher Beziehung die Anknüpfung an Meister, die sich möglichst objektiv an die Natur gehalten haben, weniger gefahrbringend ist, als die Anlehnung an subjektive

Meister, die ihr Eigenstes und Persönlichstes, das der Nachahmer sich doch nicht aneignen kann, in ihre Werke verwebt haben, liegt auf der Hand. Die Beispiele sind hier wie dort dieselben. Sie brauchen nicht wiederholt zu werden. Die realistischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts bieten auch aus diesem Grunde den Nachfahren zweckmäßigere Vorbilder als die idealistischen Maler der höchsten Blütezeit.

Es mag nur noch hervorgehoben werden, daß auch von den Künstlern, die auf jener höchsten Höhe der Kunst stehen, auf der es weder einen einseitigen Realismus, noch einen einseitigen Idealismus, wohl aber ein Vorwiegen dieser oder jener künstlerischen Grundanschauung giebt, diejenigen Meister, die auf Naturwahrheit und Farbenreiz das Schwergewicht gelegt, erfahrungsmäßig nicht nur für die Weiterbildung in ihrer eigenen Schule, sondern auch für die Wiederanknüpfung späterer Geschlechter am ehesten einen gangbaren Boden hinterlassen haben. In Italien ist besonders die lange und gesunde Nachblüte der realistisch und koloristisch veranlagten venezianischen Schule in dieser Beziehung lehrreich. In den Niederlanden bildeten Frans Hals und Rembrandt große, mannigfaltige, immer frische Sprossen treibende Schulen. Rembrandt, der bei all seinem ausgesprochenen Realismus zugleich der größte und subjektivste Idealist der ganzen holländi-

schen Schule ist, beweist so gut wie Tizian, daß ein koloristischer Idealismus eher eine gesunde Schule verträgt, als ein zeichnerischer Idealismus. Seine Schüler blieben um so gesunder, je treuer sie seiner Grundauffassung blieben. Farben und Lichtstimmungen sind flüssiger und daher leichter mitteilbar als Formen und Linienwirkungen. Rembrandts und Tizians Nachfolger wurden daher auch erst manieriert, als sie mit den Farben- und Lichtstimmungen ihrer Meister zugleich die realistische Grundlage ihrer Formensprache verließen.

Nach diesen Erwägungen scheint es denn auch selbstverständlich, daß die deutschen Meister des neunzehnten Jahrhunderts, die auf die holländische und auf die venezianische Kunst der Blütezeit zurückgriffen, größere Erfolge erzielt haben, als die Künstler, die sich an andere zur vollsten Reife gelangte Schulen, besonders an die römische, anschließen zu müssen meinten. Als erfolgreiche Meister, in deren Werken sich Anklänge an die großen Holländer der Blütezeit spüren lassen, seien z. B. die Figurenmaler Ludwig Knaus, Karl Gussow, Fritz August Kaulbach, Karl Hoff, die Landschafter Andreas Achenbach und Georges Oeder genannt. Als anerkannte Meister, die die Venezianer der Blütezeit studiert, seien Anselm Feuerbach, Ferdinand Keller, und vor allen Dingen Hans Makart hervorgehoben, dessen Kunst

auch insofern ihrer Zeit entsprach, als ihre sinnliche Richtung ein getreuer Ausdruck des Geisteszustandes der Jahrzehnte des zweiten französischen Kaiserreichs war. Rembrandt und Tizian zugleich scheint Franz von Lenbach in sich aufgenommen zu haben, der, trotz der Absichtlichkeit seiner Anknüpfung an ältere Meister, ein so eigenartiger Künstler ist, daß ihm ein ehrenvoller Platz in der Kunstgeschichte gesichert ist. Eine weitere Schulbildung in dieser Richtung würde aber schwerlich große Erfolge versprechen, seit die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts wieder ihre eigenen Wege zu gehen gelernt hat.

Hat sich somit wie in örtlicher, so auch in zeitlicher Hinsicht herausgestellt, daß unter den echt künstlerischen, aus eindringlicher Naturanschauung und lichter Einbildungskraft gemischten Richtungen denjenigen eine größere schulbildende Kraft innewohnt, bei denen die Naturanschauung überwiegt, so ist damit dem Realismus natürlich im allgemeinen noch kein Vorrang vor dem Idealismus und der Subjektivität in der Kunst zugestanden. Kein Mißverständnis konnte größer sein, als dieses. Ein eigenes Maß von Künstlerphantasie walten zu lassen, bleibt gerade dem Schüler eines realistisch veranlagten Lehrers unbenommen. Im übrigen unterschreiben wir auch in dieser Beziehung einen Satz Max Klingers, welcher sagt: „Für den Begriff Bild

ist es ganz gleichgiltig, welcher Richtung der Künstler sich anschließt. Ob Realismus, ob Idealismus, in der Übertreibung ihrer Tendenz geht jede Richtung über den Rahmen des Bildes hinaus."

Indem wir ausgeführt, welche ältere Zeiten und Richtungen sich am wenigsten ungeeignet erwiesen haben, späteren Geschlechtern zur Richtschnur zu dienen, haben wir aber auch in Bezug auf die Wiederaufnahme vergangener Kunstweisen nur die Ausnahmen bezeichnen wollen, die die Regel bestätigen. Die kunstgeschichtliche Regel lautet nach wie vor: Die großen Meister, die für alle Zeiten gelebt haben, sind vor allen Dingen Söhne ihrer eigenen Zeit gewesen.

Dreizehntes Kapitel

Das Persönliche in der Kunst

Aber auch das ist nur eine Seite des Bildes, nur eine der Lehren der Kunstgeschichte. Nach unserem dritten Hauptsatz sind die wirklich großen Meister aller Zeiten und Völker nicht nur durch und durch Söhne ihres Volkes und ihrer Zeit, sondern vor allen Dingen auch Söhne ihrer selbst, d. h. selbständige Individuen gewesen, die die Natur nicht durch die Brille irgend eines Meisters, sondern mit ihren eigenen Augen und obendrein mit Augen angesehen haben, wie sie der großen Mehrheit der Sterblichen nicht beschieden sind. Auf die Selbständigkeit der künstlerischen Persönlichkeit kommt es zunächst an. Wer die Natur mit eigenen Augen ansieht, sieht sie von selbst auch mit den Augen seiner Zeit und seines Volkes an.

Diese Sätze aus der Kunstgeschichte belegen zu wollen, könnte zunächst zu dem Versuch des Nachweises verführen, daß die Schulhäupter größer seien, als ihre Schüler, z. B. Leonardo da Vinci größer

als Boltraffio, Michelangelo größer als Marcello Venusti, Dürer größer als Schäufelein, Rubens größer als Diepenbeeck, Rembrandt größer als Bol. Das wäre natürlich überflüssig und geschmacklos. So richtig, ja selbstverständlich diese Behauptung in den angeführten Fällen wäre, so unzutreffend würde sie überdies in anderen Fällen sein. Perugino, der Lehrer Raphaels, Domenico Ghirlandajo, der Lehrer Michelangelos, Andrea Verrocchio, der Lehrer Leonardos, Michael Wolgemut, der Lehrer Dürers, Karel van Mander, der Lehrer des Frans Hals, waren ebenfalls Schulhäupter; und doch wurden ihre Schüler größer als sie.

Will man in dem Verhältnis vom Schüler zum Meister nach einem Merkmal individueller Künstler-Selbständigkeit suchen, so wird dieses gerade darin zu finden sein, daß nur die Künstler, die ihre Meister übertroffen haben, zu den unsterblichsten der Unsterblichen gerechnet werden können. Nur die Künstler, die sich vom Einfluß ihrer Meister, so nützlich ihnen dieser während ihrer Lehrzeit gewesen sein mag, befreit haben, haben die Natur mit eigenen Augen ansehen gelernt und sind dadurch zu selbständigen Meistern geworden.

Schüler Giovanni Bellinis waren Giorgione, Palma Vecchio und Tizian so gut wie Marco Belli, Andrea Previtali und Francesco da Santa Croce.

Wenn diese letzteren weit hinter ihrem Lehrer zurückblieben, während jene drei auch unter sich verschiedenen Meister sich über ihn erhoben, so lag das zunächst daran, daß ihnen eine Eigenart fehlte, die sie gegenüber derjenigen Bellinis hätten zur Geltung bringen können, außerdem aber freilich auch daran, daß sie nicht, wie Giorgione, Palma und Tizian, „modern“ im damaligen Sinne des Wortes zu sein wagten. — Unter allen Schülern des Rubens schwang nur einer, Anton van Dyck, dessen Jugendbildnisse doch noch manchmal mit denjenigen seines Meisters verwechselt werden, sich zu selbständiger, eigenartiger Größe neben seinem Lehrer empor. Nur seine Individualität war eben stark und reich genug, um sich neben derjenigen des gewaltigen Rubens zu behaupten. — Selbst unter Rembrandts Schülern werden diejenigen am höchsten geschätzt, die sich, wie Gerard Dou, Nikolas Maes und Arent de Gelder, innerhalb der koloristisch-realistischen Richtung ihres Meisters durch ein gewisses Eigenleben auszeichnen.

Wir kommen auf den Satz zurück, daß es für junge strebsame Künstler nicht immer ein Glück ist, einen großen Meister von ausgeprägt subjektiver Eigenart zum Lehrer zu haben.

Auch im neunzehnten Jahrhundert sind diejenigen Meister die besten Lehrer gewesen, die, ohne selbst allzu subjektive Individualitäten zu sein, ihre Schüler

auf gesunde Naturbeobachtung und tüchtige Technik hingewiesen haben; und einige von diesen haben offenbar noch eine besondere Begabung dafür gehabt, ihre Schüler zur Selbständigkeit und Individualität zu erziehen. Da wir nur für Deutschland Schlüsse ziehen wollen, ist hier vor allen anderen Karl Piloty, das Haupt der Münchener Schule im dritten Viertel unseres Jahrhunderts, zu nennen. So verschieden gearteten Künstlern, wie Defregger und Lenbach, Diez und Max, Makart und Grützner, Gebler und Leibl, zur Herausbildung ihrer Selbständigkeit verholfen zu haben, können nicht viele Lehrer sich rühmen. Auch unter Wilhelm Diez' Schülern finden wir dann wieder so verschiedene Meister, wie Ludwig Loefftz, Viktor Weishaupt und Ernst Zimmermann. In Weimar verstand Ferdinand Pauwels so verschiedenen Meistern wie Gussow, Thumann, Piglhein, Pohle und dem Grafen Harrach zur Entwickelung ihrer Eigenart behilflich zu sein. Was Pohle auf diesem Gebiete leistet, zeigen die aus seiner Malklasse hervorgegangenen Akte. In Düsseldorf haben besonders Wilhelm Sohn und Peter Janßen außerordentlich vielseitige Lehrerfolge erzielt. Von den Landschaftern der rheinischen Kunststadt aber waren Andreas Achenbach und Oswald Achenbach offenbar selbst zu eigenartige Künstlerindividualitäten, um als Lehrer selbständige Nachfolger zu erzielen, wogegen dies

Eugen Dücker, dem Meister ruhiger, objektiver Naturbeobachtung, wieder in hohem Maße gelungen ist.

Aber lassen wir das Verhältnis von Schülern zu Meistern und von Meistern zu Schülern. Wenn es für den Künstler darauf ankommt, möglichst vergessen zu machen, wer sein Meister gewesen, so gehört eine Selbstverleugnung zum Lehren, die nicht jedem gegeben ist.

Den schulbildenden Meistern zum Troste sei demgegenüber doch noch auf die kunstgeschichtliche Lehre hingewiesen, daß eine ganze Reihe von Künstlern, die nicht Selbständigkeit genug besessen haben, um sich von den Fesseln der Kunstübung ihrer Meister zu befreien, trotzdem ihrer Zeit geachtete, ja selbst von der Nachwelt nicht vergessene Meister geworden sind. Nur führt die Kunstgeschichte ihre Namen als Schüler weiter und man bezeichnet ihre Werke als Leistungen zweiter Hand. Abgesehen davon, daß nicht so viel Kunstwerke erster Hand geschaffen werden können, wie eine künstlerisch angeregte Zeit verbraucht, hat eben auch nicht jeder Käufer die Mittel, Meisterwerke ersten Ranges zu erwerben: und Kunstwerke zweiten Ranges sind gerade wegen der Seltenheit vollendeter Meisterwerke immer noch nützlich, um den Kunstsinn zu verbreiten und weiten Kreisen den Genuß von Kunstwerken zu vermitteln. Weiter hinab als bis zur zweiten Hand und zum zweiten Range

aber darf sich die Nachsicht von Mitwelt und Nachwelt freilich nicht erstrecken, und daß wir nicht von Stümpern reden, die nichts können, ist von vornherein betont worden. Die tüchtigen Schüler tüchtiger Meister werden, auch wenn sie keine Selbständigkeit besitzen, immer noch recht annehmbare Kunstwerke zu stande bringen, und selten wird ein solcher „Enkel der Natur", um mit Leonardo da Vinci zu reden, so völlig von sich selbst verlassen sein, um nicht hier und dort einen Strahl ewigen Lichtes, das auch den Kenner erfreuen kann, aus seinen Werken aufleuchten zu lassen. Je häufiger und heller diese Strahlen aus dem Schulgut hervorbrechen, destomehr wird es sich der ewiggiltigen Kunst nähern.

Die Werke dieser Schulgutklasse können sogar nicht nur den technischen Voraussetzungen, sie können auch den beiden ersten Erfordernissen, die die Kunstgeschichte verlangt, vollkommen genügen, sie können durchaus dem heimischen Boden entsprossen, durchaus der eigenen Zeit entsprungen sein; nur das dritte Haupterfordernis können sie nicht erfüllen; ihre Urheber haben die Natur nicht mit eigenen Augen angesehen. Sie sind keine selbständigen künstlerischen Persönlichkeiten. Aber gerade deshalb war es notwendig, bei ihnen zu verweilen. Gerade weil die künstlerische Bewertung dieser ganzen Klasse oft recht tüchtiger Kunstwerke in der Kunstgeschichte und ihre materielle Bewertung

auf allen Kunstmärkten der Welt keinen Zweifel daran läßt, daß die Durchschnittsware eben auch nur Mittelgut ist, lehrt ihre Betrachtung uns die unerläßliche Notwendigkeit, die individuelle Selbständigkeit des Künstlers zu fordern, der Meisterwerke ersten Ranges hervorbringen will. Denn Durchschnittsware von höchster und echtester Kunst unterscheiden zu lehren, gehört ebenfalls zu den Hauptaufgaben unserer Untersuchungen.

Vierzehntes Kapitel

Die Natur und die Künstler

Eine volle, ganze künstlerische Persönlichkeit, eine große und starke künstlerische Individualität wird sogar dann noch im stande sein, die Natur mit eigenen Augen zu sehen, wenn sie sich mit örtlich und zeitlich fremden Eindrücken gesättigt hat. Ohne eigenes Anschauen der Natur nur wird sich keine künstlerische Persönlichkeit in unserem Sinne herausbilden. Das eigene Anschauen hat hier natürlich das Anschauen der Natur zur Voraussetzung. Daß die Natur die Quelle jeder Kunstübung ist, predigt die ganze Kunstgeschichte mit Flammenzungen; und gerade die von der Nachwelt am einstimmigsten gefeierten Meister, die über ihre Kunst geschrieben haben, haben dies nicht nur durch ihre Werke bewiesen, sondern auch mit nachdrücklichen Worten bezeugt.

Das Zeugnis aus ihren Worten mutet uns, da auch wir uns der Worte zum Beweis bedienen müssen, fast noch unmittelbarer an, als das Zeugnis aus ihren Werken. Auch um Wiederholungen zu vermeiden,

wollen wir uns einmal an die schriftlichen Zeugnisse einiger maßgebenden Künstler halten.

Leon Battista Alberti, der in der Praxis allerdings als Baumeister bekannter ist denn als Maler, schreibt in seinen drei Büchern über die Malerei schon 1435: „Wer alles, was er darstellt, der Natur entlehnt, wird seine Hand so erziehen, daß stets, was immer er auch zeichne, der Natur entnommen scheinen wird . . . . Einige kopieren die Figuren anderer Maler, indem sie dabei jene Anerkennung suchen. . . . Aber es ist sicher, daß unsere Maler in großem Irrtum befangen sind, wenn sie nicht begreifen wollen, daß, wer da malt, die Dinge so darstellen muß, wie er sie . . . . von der Natur selbst anmutig und richtig gemalt sieht.“ Kräftiger drückte Leonardo da Vinci sich in seinem berühmten Trattato della Pittura aus: Ausdrücklich nennt er die Kunst „die Tochter der Natur“, und an einer anderen Stelle bricht er in die bekannten goldenen Worte aus: „Ich sage den Malern, daß Keiner jemals die Manier eines Anderen nachahmen soll, weil er in diesem Falle in Bezug auf die Kunst nur ein Enkel, nicht ein Sohn der Natur genannt werden wird. Da die natürlichen Dinge in so reichlicher Fülle vorhanden sind, so will und soll man viel eher zu ihr, als zu den Meistern, die von ihr gelernt haben, seine Zuflucht nehmen.“ Am kräftigsten aber hat Dürer sich hierüber in seiner

„Proportionslehre“ ausgesprochen: „Gehe nicht von der Natur in deinem Gutdünken, daß du wollest meinen, das besser an dir selbst zu finden; denn du würdest verführt. Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie .... Je genauer dein Werk dem Leben gemäß ist, in seiner Gestalt, desto besser erscheint dein Werk; und dies ist wahr, darum nimm dir nimmermehr vor, daß du etwas besser mögest oder wollest machen, als es Gott seiner erschaffenen Natur zu wirken Kraft gegeben hat; denn dein Vermögen ist kraftlos gegen Gottes Schaffen („Geschöff“).“ Und ein anderes Mal sagt er: „Aber etliche sind anderer Meinung, reden davon, wie die Menschen sollten sein. Darüber will ich mit ihnen nicht rechten. Ich halte aber in Solchem die Natur für Meister und der Menschen Wahn für Irrsal.“

Daß Michelangelo sich seine Kenntnisse „nicht durch die Mühe und Anstrengung anderer“ verschaffen wollte, sondern „von der Natur selbst, die er sich als Meister vorsetzte“, erzählt Condivi. Daß Rembrandt es als Grundsatz aufgestellt, man müsse einzig und allein der Natur folgen, und alle anderen Regeln verworfen habe, berichtet schon Sandrart.

Von den neueren deutschen Meistern, die sich über ihre Kunst geäußert haben, sagt selbst Ernst Julius

Hähnel in seinen „Literarischen Reliquien“: „Wer sich in der Kunst von der Natur abwendet, wird nie etwas Erhabenes schaffen; denn die Natur ist auch göttlichen Ursprungs“, und Anselm Feuerbach sagt einmal in seinem „Vermächtnis“: „Im gründlichen Studium der Natur allein ist ewiger Fortschritt.“

Im einzelnen nachweisen zu wollen, daß alle Meister, die unsterblich geworden, immer und immer wieder zur Natur als zur Quelle ihrer Kunst zurückgekehrt sind, würde natürlich ebenso weitläufig wie unnötig sein. Am wichtigsten wäre es, den Nachweis in Bezug auf die großen Stilisten und Idealisten im Gegensatz zu ihren manieristischen Nachahmern zu führen. Doch sei hier auch nur auf die prächtigen erhaltenen menschlichen Naturstudien Raphaels und Michelangelos, sowie auf die landschaftlichen Studienblätter Claude Lorrains, des Hauptvertreters der heroischen Landschaftsmalerei, hingewiesen, dem man mit Unrecht nachgesagt hat, daß er seine Landschaftsgemälde, die die italienischen Einzellandschaften zu Abbildern der italienischen Landschaft als solcher verarbeiteten, nicht auf treue Naturstudien gegründet habe.

Lehrreicher noch ist auch hier der Beweis aus dem Gegenteil. Agostino Carraci, eins der Häupter der „Akademie der auf den Weg Gebrachten“ von Bologna, widmete dem Manieristen Niccolo dell'Abate

das folgende, der ganzen bolognesischen Schule aus der Seele geschriebene Sonett. Des warnenden Beispiels wegen verlohnt es sich schon, es so schlecht zu übersetzen, wie es geschrieben. Es lautet:

„Ein guter Maler suche nachzuahmen:
Die Zeichnung Roms mit Pinsel oder Kiele,
Der Venezianer Licht- und Schattenspiele,
Die Farben, die von den Lombarden kamen!

Das Mächt'ge üb' in Buonarrotis Namen,
Mit Tizian wähl' er die Natur zum Ziele,
Correggio leit' ihn an zum reinen Stile
Und Raphael zum Gleichgewicht im Rahmen!

Tibaldis Anstand möge dich durchglühen,
Von Primaticcio die Erfindungsstärke,
Auch etwas Anmut von Parmeggianino.

Doch kommst zum Ziel du ohne all' die Mühen,
Wenn einfach nachahmst du die schönen Werke,
Die hinterlassen unser Nicolino!"

Wer lächelt heute nicht dieser sonderbaren Lehre? Wer begreift noch die Zusammenstellung der Manieristen Tibaldi, Primaticcio, Parmeggianino und Niccolo dell' Abate mit den Größten der Großen, die die vorhergehende Strophe nennt? Und Agostino Caracci selbst? Er wurde ein so guter Maler, wie er es mit seinem Rezept nur werden konnte. Aber wird ihn jemand mit Michelangelo und den übrigen

Großen, deren Führerin die Natur war, auf eine Linie stellen? —

Hundertfünfzig Jahre später sehen wir immer noch dasselbe Spiel sich wiederholen. Anton Raphael Mengs geht in seinem schon genannten Buche „Über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei", im vollen Gegensatz zu den Meistern, deren Urteil auf die Natur verwies, von Sätzen aus, wie: „Die Schönheit ist die Seele der Natur" und „Die Kunst kann die Natur an Schönheit übertreffen". Das ließe sich an sich vielleicht hören. Wohin diese Anschauung führt, zeigt dann aber sein Schlußlehrsatz: „Daß der Maler, welcher den guten Geschmack, nämlich den besten Geschmack, erlernen will, folgende vier Muster studieren muß, nämlich: 1. in den Antiken den Geschmack der Schönheit; 2. an dem Raphael den Geschmack der Bedeutung und des Ausdrucks; 3. an dem Correggio den Geschmack des Reizes und der Harmonie, und 4. an dem Tizian den Geschmack der Wahrheit und des Kolorits." Also Nachahmung, nichts als Nachahmung. Erst als halbes Zugeständnis hinkt der Satz nach: „Übrigens muß er sich in diesen verschiedenen Teilen dadurch vollkommen machen, daß er die Natur beständig studiert." Was hat es dem guten Anton Raphael genützt? Wie steht er als Künstler in den Augen der unparteiischen Nachwelt

da? Wie hält er Stand neben Leonardo da Vinci, Dürer und Rembrandt, die das Gegenteil behaupteten? Der Antwort bedarf es nicht.

Vor ihm und nach ihm steckte der Kunstunterricht des vorigen Jahrhunderts in den Krankenstubenschuhen der Nachahmung anderer. Jahrelang pflegte sogar hauptsächlich nach Stichen der Gemälde der Modemeister gezeichnet zu werden. Kein Wunder, daß die Kunst, die herauskam, abgeleitet im vierten Grade war. Es konnte schon als ein Fortschritt erscheinen, daß Mengs wenigstens das Studium der alten Meister selbst empfahl, wie auch er sie an der Quelle studiert hatte. Aber auch damit war einem Kunstunterricht nicht geholfen, der der Natur entfremdet war. Setzte Jakob Schmuzer es doch erst 1766 in seiner neugegründeten Zeichen- und Kupferstecherschule in Wien durch, daß den Schülern Modelle von beiden Geschlechtern gestellt wurden und daß der Lehrer der Landschaftsmalerei die obrigkeitliche Erlaubnis erhielt, mit seinen Schülern frei das Land zu durchstreifen, um die Landschaft in der Landschaft selbst zu studieren!

Wie es damit noch viel später in Adrian Zinggs berühmter Schule an der Dresdner Akademie bestellt war, hat Ludwig Richter köstlich und anschaulich geschildert: „Wir lagen in den Banden einer toten Manier,“ sagt er in seinen Lebenserinnerungen,

„wie alle Zinggianer, waren in einem Wust von Regeln und stereotypen Formen und Formeln dermaßen eingeschnürt, daß ein lebendiges Naturgefühl, die wahre, einfache Anschauung und Auffassung der Dinge sich gar nicht regen, wenigstens nicht zum Ausdruck kommen konnte. Wir plagten und mühten uns ab, die schablonenmäßigen Formen der gezackten Eichenmanier und der gerundeten Lindenmanier, wie Zingg sagte, so einzuüben, daß wir dergleichen mit Leichtigkeit zeichnen konnten."

Was haben sie erreicht? Was ist aus ihnen geworden? Außer den Kunstgelehrten kennt und nennt niemand mehr den Namen des einst allmächtigen Akademieprofessors Adrian Zingg. Nur die sich von seiner Manier befreit haben, wie Richter selbst, leben weiter.

Genug davon. Heutzutage giebt es wohl weder einen Künstler noch einen Kunstgelehrten, weder einen Akademieprofessor noch einen Sammler mehr, der nicht wenigstens grundsätzlich die Natur als die Hauptlehrmeisterin der Kunst anerkennte. Die Natur verlangen wir durch jedes Kunstwerk hindurchschimmern zu sehen; von einem Meisterwerke aber verlangen wir außerdem noch, daß ein ebenso unmittelbares wie persönliches Verhältnis seines Schöpfers zur Natur aus ihm hervorleuchte. Schon hieraus erklärt sich die große Verschiedenheit der

Kunstwerke, die wir als Meisterwerke anerkennen. Kann es größere Gegensätze geben, als Michelangelos jüngstes Gericht und Rembrandts Nachtwache, als Holbeins Madonna mit dem Bürgermeister Meyer und Raphaels Sistina? Alle diese Werke und alle übrigen Meisterwerke aber zeugen vernehmlich von einem ebenso unmittelbaren wie persönlichen Verhältnis ihrer Schöpfer zur Natur.

Fünfzehntes Kapitel

Das Künstlerische in der Kunst

Die künstlerische Persönlichkeit bleibt also abermals die Hauptsache.

Wie Vieles, was wir zu sagen hatten, wird dies hier nicht zum erstenmal betont. Es ist von der jüngeren Kritik mit Recht wiederholt in den Vordergrund gestellt worden, besonders nachdrücklich vor kurzem von Otto Julius Bierbaum. Aber es kann nicht oft genug hervorgehoben werden. Gerade weil die größten Künstler aller Zeiten und Völker so verschieden unter sich sind, muß man schließen, daß die in sich abgeschlossene Persönlichkeit, das notwendige künstlerische Können vorausgesetzt, eine Vorbedingung jeder wirklichen künstlerischen Größe sei. Die Verschiedenheit von anderen Persönlichkeiten gehört zum Begriff der Persönlichkeit.

Eine künstlerische Persönlichkeit in unserem Sinne besitzt noch lange nicht jeder, der die Natur ansieht, nicht einmal jeder, der sie mit eigenen Augen ansieht,

sondern nur, wer sie obendrein mit Augen ansieht, die etwas Anderes und zwar nach unserer Auffassung etwas Reineres, Tieferes, Höheres, Seelenvolleres aus ihr heraussehen oder in sie hineinsehen als die Augen der gewöhnlichen Sterblichen.

Jeder, der die Natur mit eigenen Augen ansieht, wird sie allerdings, da nicht vier Augen, ja, zuweilen nicht einmal die beiden Augen eines und desselben Menschen gleich sehen, auch anders ansehen als alle übrigen Menschen. Der Nachdruck liegt auf dem Anderssehen als die gewöhnlichen Sterblichen, d. h. als die Sterblichen, die keine Künstler sind oder keinen angeborenen Kunstsinn besitzen. Wie der große Dichter uns etwas zu sagen haben muß, was wir wenigstens so noch nicht empfunden haben, wie er es uns sagt, so muß der große Künstler uns etwas zu zeigen haben, was wir wenigstens so noch nicht gesehen haben, wie er es uns zeigt.

Daraus, daß uns etwas in einer neuen Beleuchtung gezeigt wird, folgt an sich freilich noch nicht, daß es uns oder andere empfängliche Seelen künstlerisch anspreche, noch weniger, daß es der Nachwelt gefalle und daher ewiggiltig und unsterblich sei. Es kommt also darauf an, wie die Augen des Künstlers beschaffen sind, mit denen zu sehen er auch den Beschauer zwingt; es kommt darauf an, ob es sich verlohnt, mit seinen Augen zu sehen. Daß der Meister

überhaupt eine künstlerische Darstellungskraft und noch manches andere besitze, haben wir von Anfang an vorausgesetzt oder später erörtert. Jetzt kommt es uns nur noch auf die künstlerische Anschauung an, die das Kennzeichen der künstlerischen Persönlichkeit ist.

Man wird verstehen, daß wir vom „idealen Gehalt" der Kunstwerke reden wollen, uns dabei aber soviel wie möglich der hergebrachten Schlagworte „idealistisch, realistisch, naturalistisch" enthalten möchten, da mit diesen Worten zwar Begriffe verbunden werden, oft aber konventionelle Begriffe, die uns nicht genügen. Ganz werden wir sie freilich nicht entbehren können; und so sei es denn gleich heraus gesagt, daß uns ein Kunstwerk, solange es ein Kunstwerk ist, einerseits nicht leicht zu realistisch oder zu naturalistisch, andererseits aber auch nicht leicht zu idealistisch sein kann. Den Naturalismus setzen einige feinsinnige deutsche Gelehrte dem Realismus in der Weise entgegen, daß sie in dem Realismus den notwendigen oder doch noch erlaubten Anschluß an die Wirklichkeit feiern oder doch gestatten, in dem Naturalismus aber einen nicht mehr erlaubten Anschluß an die Wirklichkeit verdammen. Willkürlich ist diese Unterscheidung jedenfalls; auch vermögen wir bei unserer Anschauungsweise die Grenze hier nicht zu finden, lassen daher am liebsten beide Ausdrücke aus dem Spiele; es kommt für uns nur darauf an, daß das

Kunstwerk ein Kunstwerk im Sinne der Kunstgeschichte bleibt.

Daß ein Kunstwerk, das keine Fühlung mit der Natur bewahrte, kein Kunstwerk im Sinne der Kunstgeschichte sein könnte, haben wir schon nachgewiesen. Wenn wir daher sagen, daß ein Kunstwerk, solange es ein Kunstwerk bleibt, uns nicht leicht zu idealistisch sein könne, so ergiebt sich schon von selbst, unter welchen Voraussetzungen dies gesagt ist. Dagegen bleibt noch zu erörtern, wie es gemeint ist, wenn wir sagen, daß ein Kunstwerk uns nicht leicht zu realistisch sein, d. h. nicht leicht zu eng an die wirkliche Natur sich anschließen, nicht leicht zu unmittelbar der Natur entquollen sein könne. Was ist in dieser Beziehung nötig, damit ein Kunstwerk im Sinne der Kunstgeschichte ein Kunstwerk bleibe?

Die Franzosen des vorigen Jahrhunderts kleideten ihre „ideale Forderung" in Bezug auf die Kunst vielfach in die Worte, daß ein echtes Kunstwerk ein gewisses „Je ne sais quoi" haben müsse, ein „Ich weiß nicht was", also ein„ gewisses Etwas", das unsere Seele in künstlerische Schwingungen versetzt. Der Ausdruck scheint im täglichen Leben häufiger gewesen zu sein, als in der Litteratur. Er scheint besonders in den Künstlerwerkstätten und Kennerhäusern gebräuchlich gewesen zu sein. In den schriftlichen Werken des A. R. Mengs findet sich ein besonderer

kleiner Aufsatz, der diesem „Je ne sais quoi" zu Leibe geht. Mengs sagt, der gebildete Künstler müsse immer genau wissen was er wolle, genau wissen, worin die Vorzüge eines Kunstwerks bestehen oder bestehen sollen; wenn man eine klare Anschauung von einer Sache habe, müsse man sie auch in Worte fassen können. Nun, daß die Worte, in die Mengs fassen konnte, was er davon wußte, uns nicht genügen, haben wir schon gesehen; es sei nur noch hinzugefügt, daß dementsprechend seinen Gemälden, denen man sonst alles mögliche Gute nachsagen kann, gerade dieses gewisse Etwas, das die Franzosen ein „Je ne sais quoi" nannten, zur Ewiggiltigkeit zu fehlen scheint.

Ohne Zweifel ist nun gerade hier der Punkt, wo die naturwissenschaftliche und die künstlerische Erfahrung der Physiologen und der wissenschaftlich veranlagten Künstler zur Ergänzung der kunstgeschichtlichen Erfahrung einsetzen kann und muß. Henke, der Anatom, hat in seiner Schrift „Die Menschen des Michelangelo" wissenschaftlich bewiesen, worin jenes „Je ne sais quoi" in der Kunst des Michelangelo wenigstens zum Teil beruht. Adolf Hildebrand, der Bildhauer, hat in seiner Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst" wenigstens eins der ewigen Gesetze, „welche die künstlerische Gestaltung bestimmen" gegenüber allen Unterschieden erörtert,

„welche Zeit, Umstände und Individualität mit sich bringen". Diese beiden Beispiele aus der Neuzeit müssen hier genügen. Daß Untersuchungen wie die Hildebrandschen dazu führen, das Typische in der Kunst zu betonen, wogegen die Untersuchung der Lehren der Kunstgeschichte, die den Wandel der künstlerischen Anschauungen bezeugt, zur Betonung des Individuellen führt, wird den Vertreter der kunstgeschichtlichen Anschauungsweise nur in seiner Ansicht bestärken, daß Untersuchungen beider Art notwendig sind, um Künstlern und Kunstwerken gegenüber einen völlig gesicherten Standpunkt zu gewinnen.

Georg Hirth bezeichnet in seinen „Aufgaben der Kunstphysiologie" dasselbe, was Mengs nicht als das „Je ne sais quoi" bezeichnet sehen wollte, als das „spezifisch Künstlerische", und er gewinnt den Begriff seines spezifisch Künstlerischen „aus den intellektuellen Beziehungen des Künstlers zur realen Natur." Es deckt sich das so ziemlich mit dem, worauf wir hinauswollen. Doch wollen wir uns, den Aufgaben entsprechend, die wir uns gestellt haben, auch hier an die Kunstgeschichte halten. Gewiß entspringt die Schöpferkraft der „künstlerischen Persönlichkeit" einer geistigen Thätigkeit. Diese mag in manchen Fällen eine einfache Verstandesthätigkeit sein, sie ist aber in vielen Fällen unzweifelhaft eine

Thätigkeit der Einbildungskraft, deren höchste und freieste Flüge uns hoch über uns selbst und über die Natur erheben. Zu entscheiden, ob zwischen der künstlerisch ordnenden Verstandesfähigkeit und der künstlerisch schaffenden Einbildungskraft eine Grenze zu ziehen ist, und wo diese liegt, müssen wir der Physiologie überlassen. Uns genügt es, in allen Kunstwerken, die echte Kunstwerke sind, die deutlichen Spuren der geistigen Thätigkeit einer künstlerisch veranlagten Persönlichkeit zu erkennen.

Anders haben die großen Meister, die über ihre Kunst geschrieben haben, es auch nicht aufgefaßt. Von den sogenannten Idealisten versteht sich dies von selbst. Raphael sagt einmal (in einem Briefe an Baldassare Castiglione) im Sinne der neuplatonischen Philosophie, er bediene sich bei seinem Schaffen einer gewissen Idee, die ihm in den Sinn komme („di certa Idea che mi viene al mente“). Michelangelo fängt eins seiner Gedichte mit den Worten an:

„Der größte Meister kann kein Werk ersinnen,
Das nicht verborgen schon im Steine schliefe;
Doch nur, vom Geist geleitet in die Tiefe,
Kann es die Hand dem Marmor abgewinnen.“

Von den modernen Idealisten brauchten wir nur Julius Hähnel zu nennen, dessen „litterarische Reliquien“ fast auf jeder Seite einen Ausspruch in

diesem Sinne enthalten. Aber auch die Meister, die ihre Kunst ausdrücklich in die Nachbildung der Natur gesetzt haben, machen an anderen Stellen ihrer Schriften Bekenntnisse in dieser Richtung. Dürer sagt einmal: „Ein guter Maler ist inwendig voller Figur" und „darum giebt Gott den kunstreichen Menschen in solchem und anderem viel Gewalt", und bei einer anderen Gelegenheit fügt er hinzu: „daraus wird der versammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk, und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen schafft in der Gestalt eines Dinges."

Leonardo da Vinci aber gelangt in seinem durch und durch von realistischem Geiste durchwehten „Buch von der Malerei" bei der Lehre vom Geist des Malers, der ein Spiegel der Natur sein solle, schließlich doch zu dem Satze: „Der Maler soll der Einsamkeit ergeben sein, was er sieht, in Erwägung ziehen und bei sich besprechen, um von allen Dingen, die er sieht, die in ihrer Gattung vorzüglichsten Teile auszuwählen"; und einmal versteigt er sich sogar zu dem Ausspruch: „Die Göttlichkeit, die der Wissenschaft des Malers innewohnt, bewirkt, daß sich der Geist des Malers zur Ähnlichkeit mit dem göttlichen Geiste emporschwingt."

Dem entsprechen denn auch die Thatsachen. Aus allen Werken der Vergangenheit, die die Vergessenheit

von sich abgewehrt haben, den naturfreudigsten, wie den geistesmächtigsten, leuchtet uns nicht nur ein wahres, echtes Stück Natur, sondern auch ein Stück freier, seelenvoller Schöpferkraft entgegen. Wie hoch der Moses eines Michelangelo oder die sixtinische Madonna eines Raphael sich über ihr irdisches Vorbild erheben, wie weit Claude Lorrains Landschaft mit der Flucht nach Ägypten oder eine von Friedrich Prellers „Odysseelandschaften" die wirklichen Gegenden, in denen die Meister ihre Studien gemacht haben, an organischer Kraft und Klarheit der Gliederung hinter sich zurücklassen, bedarf keines Beweises. Aber selbst die sprechendsten Bildnisse eines Velazquez oder eines Frans Hals spiegeln mit dem innersten Wesen der Dargestellten, das sie zum Vorschein bringen, zugleich den Geist des Künstlers wieder, der es verstanden, in dieses Wesen einzudringen und es aus der zufälligen Erscheinung der Dargestellten zur Stunde der „Sitzung" hervorzuholen; selbst die schlichtesten Landschaften eines van Goyen und Ruisdael lassen den aufmerksamen Beschauer empfinden, daß ein leise ordnender Künstlergeist und eine Stimmung ausstrahlende Künstlerseele über ihnen gewaltet hat; ja sogar die bereits der Kunstgeschichte angehörigen Werke der französischen Begründer der „realistischen" und „impressionistischen" Richtungen der Gegenwart, Courbets „Steinklopfer" oder „Ringer", Bastien

Lepages „Bettler“ oder „Liebe im Dorf“, Manets „Frühstück auf dem Rasen“ oder „Olympia“ treten uns, wenn wir uns ihnen ehrlich und unbefangen gegenüberstellen, noch als Ausströmungen eines selbstthätigen Künstlergeistes entgegen, der im gewaltigen Ringen mit der Natur, der er neue Seiten abgewinnen gewollt und abgewonnen hat, halb unbewußt die Gesetze seines eigenen Formen- und Farbenempfindens mit denen der Wirklichkeit verquickt. Courbet selbst schrieb: „Ich habe ganz einfach aus der gesamten Kenntnis der Überlieferung die begründete und unabhängige Empfindung meiner eigenen Individualität schöpfen wollen. Im stande zu sein, die Sitten, die Ideen, die Erscheinung meines Zeitalters nach meiner Wertschätzung auszusprechen, nicht nur Maler, sondern auch Mensch zu sein, kurz, lebendige Kunst zu üben, das ist mein Ziel.“ Wer so spricht und danach handelt, ist unseres Erachtens unzweifelhaft noch eine vollberechtigte künstlerische Persönlichkeit. Auch beweist schon das grundverschiedene Ansehen der Werke der verschiedenen französischen Naturalisten und Impressionisten, daß keiner von ihnen die Natur einfach abgeschrieben hat, sondern daß jeder von ihnen sie durch seine eigene künstlerische Individualität hat hindurchgehen lassen. Unheilvoll wird nur das Treiben der Stümper des Naturalismus oder des Impressionismus, jener Stümper, die ihren Meistern

nur abgesehen haben, wie sie sich räuspern und wie sie spucken. Die Natur im Munde führen, wenn man durch seine Werke zeigt, daß man sie weder sehen noch wiedergeben kann, ist einfach lächerlich. Keinen Flug der Einbildungskraft besitzen und obendrein nichts können, ist ein Fluch, der nicht einmal der Lächerlichkeit anheimfällt.

Unsere großen deutschen Kartonzeichner vom ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts, die auch nichts oder wenig „konnten", aber voll künstlerischer Erfindungen und Empfindungen steckten, waren dagegen wenigstens noch ganze künstlerische Persönlichkeiten. Ihr wirkliches Können, mit dem Maßstabe der Wiedergabe der Natur gemessen, war in der That außerordentlich gering. Sie konnten nicht nur nicht malen, sie konnten oder wollten in der Regel nicht einmal richtig zeichnen. Der ausgezeichnete Maler Anselm Feuerbach, dem man glauben wird, was der Kunstgelehrte aus sich noch nicht aussprechen dürfte, hebt (in seinem Vermächtnis) vor Cornelius' Fresken in München nicht nur das mangelnde Kolorit, sondern auch die fehlerhafte Zeichnung hervor, in der er „Körperverrenkungen" und „Arm- und Beinbrüche" sieht. Trotz alledem aber treten uns die deutschen Hauptmeister dieser Richtung, besonders ehe sie sich der Nachahmung der römischen Schule des sechzehnten Jahrhunderts in die Arme warfen, mit einer

solchen Fülle „spezifisch künstlerischen" Geistes entgegen, daß wir manchmal vergessen, wie nackt und hilflos dieser Geist in der Luft schwebt, und uns immer wieder von neuem durch ihre besten Werke anregen lassen, uns entzücken lassen sogar noch durch das fleisch- und blutlose „Künstlerische an sich", das aus ihren Werken spricht.

Wenn es je gelänge, die volle farbige Photographie zu erfinden, die uns wirklich den unverfälschten Eindruck der Wirklichkeit mit allem Lichte, allen Farben, allen Formen auf die Fläche bannen könnte, und wenn diese farbige Photographie uns irgend einen beliebigen Ausschnitt aus der Natur wiedergäbe, so würde uns ein Bild mit der vollsten Abwesenheit jenes persönlichen, individuellen künstlerischen Etwas, das wir verlangen, vor Augen gestellt sein. Sobald der Hersteller einer solchen Photographie uns aber ein anziehendes, besonderes Stück der Natur auswählte und vorführte, würde er schon eine gewisse künstlerische Thätigkeit ausüben. Einen Maler, der nicht einmal so weit ginge, wenngleich sich über den Geschmack seiner Auswahl natürlich streiten ließe, hat es wohl niemals gegeben. Auch die Übersetzung der Naturfarben in die Ölfarben beansprucht schon eine geistige Thätigkeit; und, wenn der Maler dem künstlerischen Eindruck zulieb in seinem Bilde auch nur ein Paar Steine am Wege verschiebt oder ein Paar Zweige

der Bäume verbiegt, wenn er auch nur einige Farbengegensätze ausgleicht oder eine Wolke am Himmel zerstreut, so hat er schon eine „spezifisch künstlerische" Thätigkeit entfaltet. Von hier bis zu Tizians „Himmlischer und irdischer Liebe", zu Leonardo da Vincis „Abendmahl" oder zu Michelangelos Decke der sixtinischen Kapelle, bis zu Dürers „Melancholie", zu Ruisdaels „Judenkirchhof" oder zu Rembrandts „Opfer Manoahs" ist freilich ein weiter Weg. Aber ein Gradmesser für die Thätigkeit des Geistes oder der Einbildungskraft des Künstlers ist noch nicht erfunden. Es wäre nicht unmöglich, daß eine innerlichere Anspannung der Einbildungskraft dazu gehörte, der Natur durch leise Abwandlungen der Wirklichkeit die Fähigkeit zu verleihen, stimmunggebend auf unser Empfindungsleben einzuwirken, als dazu, sie von Grund aus im Sinne der höchsten Flüge des menschlichen Geistes umzugestalten. Ob dieses oder jenes höher gestellt wird, hängt, wie schon erwähnt, in jedem einzelnen Falle von örtlichen, zeitlichen und individuellen Bedingungen ab. Schwung, Feuer, Begeisterung, Leidenschaft werden den empfänglichen Beschauer, wenn sie echt und wahr sind, stets mit fortreißen. Aber auch eine innige, sinnige, die Wirklichkeit nur für ein fein gebildetes Auge in künstlerischem Sinne umgestaltende Naturanschauung wird ihres Eindrucks auf die Sinne und die Seele

gerade der besten Kenner stets gewiß sein. Die Hauptsache bleibt immer, daß wir die Empfindung haben, der Thätigkeit einer ausgesprochen künstlerischen Persönlichkeit gegenüberzustehen. Um nochmals Feuerbach reden zu lassen, sei noch ein gutes Wort von ihm angeführt: „Schön empfinden und richtig denken, ist eine Naturgabe, die wohl geübt, aber nicht erlernt werden kann. Nur der künstlerische Takt bewahrt vor Ausschreitungen."

Über die Ausschreitungen der Künstlerphantasie ließe sich bei dieser Gelegenheit allerdings noch manches sagen. Ausschreitungen, die sich rächen, können bei sonst guten künstlerischen Voraussetzungen z. B. nach der Seite des Unnatürlichen, des Sinnlich-Lüsternen, des Gedankenhaft-Sinnbildlichen, des Ekelerregenden, des Tendenziös-Lehrhaften und des Überphantastischen hin begangen werden. Die kunstgeschichtlichen Belege hierfür sind im einzelnen nicht immer leicht zu finden, weil es damit geht, wie mit der Selbstreinigung der Flüsse. Der Strom der Kunstgeschichte schwemmt den Unrat fort und klärt sich wieder. Das wirklich „Künstlerische" bleibt stets gesund, mag es sich noch so eng an die Natur halten oder mag es sich noch so himmelhoch über sie erheben und mag man es nun als ein „Je ne sais quoi", als „das spezifisch Künstlerische", als den „künstlerischen Takt" oder als den „guten Geschmack" bezeichnen.

Jede Zeit hat das Künstlerische in der Kunst eben verschieden aufgefaßt und es dementsprechend auch mit einem anderen Schlagworte benannt. In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts hatte man sich ganz daran gewöhnt, es als „das Ideal" der rauhen Wirklichkeit gegenüberzustellen. Die Maler des dritten Viertels unseres Jahrhunderts begnügten sich vielfach damit, die „ideale Forderung" mit dem Ausdruck „Bildwirkung" zu umschreiben. Unser Fin de siècle glaubt etwas ganz Neues entdeckt zu haben, wenn es das Künstlerische als das Symbolische bezeichnet. Es ist im Grunde alles dasselbe, wenn es sich auch bei verschiedenen Anlässen verschieden äußert. Eines schickt sich nicht für Alle, aber auch nicht für Alles. Die Malerei vermag manches, was der Bildhauerei unmöglich ist. Die Staffeleimalerei kann und muß Dinge wagen, die der an architektonische Regeln gebundenen Wand- und Deckenmalerei versagt sind. Gegen diese Regeln, die die ganze Kunstgeschichte predigt, wird von vielen neueren Malern unerbittlich gesündigt. Von allen Darstellungen in der Ruhmeshalle des Berliner Zeughauses z. B. scheinen sich nur die Gemälde Friedrich Geselschaps im mittleren Kuppelraum wirklich den räumlichen Bedingungen und Gesetzen zu fügen. Hier handelt es sich um technische Notwendigkeiten, um einen Anschluß an die statischen und konstruk-

tiven Gesetze der Baukunst. Hier wird daher für alle Länder und Zeiten auch die Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Raumausfüllung bestehen bleiben, die schon die italienischen Monumentalmaler seit Giotto geschaffen haben und die uns z. B. aus Raphaels vatikanischen Stanzen in besonderer Klarheit und Größe entgegentreten. Es verhält sich hiermit ähnlich wie mit der Perspektive. Ein Rechteck bleibt ein Rechteck und ein Kreis bleibt ein Kreis, einerlei ob sie in Deutschland oder in Italien mit Gestalten ausgefüllt werden sollen. Auch innerhalb der monumentalen Gesetzmäßigkeit bleibt Spielraum genug für die Entfaltung nationalen und persönlichen Sonderempfindens. Alles dies mußte wieder einmal hervorgehoben werden, weil sich in dem Urteil mancher jungen Staffeleimaler über manche ältere Wandmaler eine völlige Verkennung des Unterschieds ausspricht, mit denen das Künstlerische sich in verschiedenen Kunstgattungen geltend zu machen hat.

Alle jungen Künstler der Gegenwart stehen glücklicherweise auch keineswegs unter dem Banne dieser Verkennung; am schärfsten hat neuerdings gerade Max Klinger in seiner schon mehrfach erwähnten Schrift die Verschiedenheit der künstlerischen Gesetze betont, unter denen die verschiedenen Zweige der Kunst leben. Er geht hier so weit, nur der „Griffelkunst", besonders der Radierung, die ganze Fülle der aus dem Ver-

stande und der Einbildungskraft entspringenden geistigen Künstlerthätigkeit vorzubehalten, im Gegensatz hierzu aber der „Bildmalerei“ fast „keine geistigen Zuthaten, keine Kombinationen“, sondern nur die ruhige farbige Wiedergabe des „Seienden“ (etwa in der Art der Gemälde Giorgiones) zu gestatten. Daß die geschichtliche Kunstanschauung diese Auffassung als zu einseitig bezeichnen muß, unterliegt keinem Zweifel. Aber daß ein Meister einseitig im Urteil sein darf, haben wir ja schon gesehen.

Über das Wesen des „Künstlerischen“ wird man sich gleichwohl nicht besser unterrichten können, als wenn man den Beichten tüchtiger nnd denkender Künstler lauscht. Ihnen selbst haben wir daher stets vorzugsweise das Wort gelassen, wo es sich um die Feststellung von Vorgängen innerhalb der künstlerischen Thätigkeit handelte.

Sechzehntes Kapitel

Fragen, die die Kunstgeschichte unbeantwortet läßt

Dürfen wir es nunmehr zu den Grundlehren der Kunstgeschichte rechnen, daß es auch in der eigentlichen Bildmalerei, an die wir uns halten, keine Kunst ohne Beherrschung der Natur durch den Geist des Künstlers giebt, so haben wir doch gesehen, daß die geschichtliche Methode uns keine Auskunft über das Maß und die Art der geistigen Thätigkeit giebt, durch die ein echter Künstler sich zum Herrn der Natur macht. Wir brauchen uns daher auch in der Gegenwart weder zu fürchten, wenn uns ein Bild gefällt, das beim ersten Anblick nichts weiter zu sein scheint als ein schlichtes, treues Abbild eines einfachen Stückes der unendlichen Natur, noch uns zu schämen, wenn ein Kunstwerk uns entzückt, das uns von der Erdenschwere loslöst und auf Adlerfittigen dem ewigen Lichte entgegenführt. Auch im Himmelreiche der Kunst giebt es viele Wohnungen.

Es lassen sich übrigens noch eine Reihe anderer Fragen aufwerfen, die die Kunstgeschichte nicht beant-

wortet. Daß die Stofffrage hierzu gehört, haben wir bereits gesehen. Nur noch zwei andere Fragen sollen in diesem Zusammenhange kurz erörtert werden.

Zunächst lehrt die Kunstgeschichte uns nichts darüber, ob es an sich künstlerischer ist, breit, mit sichtbaren Pinselstrichen oder sorgfältig verschmelzend zu malen. Die größten Breitmaler der älteren Zeit, Tizian, Frans Hals, Velazquez, Rembrandt, haben in ihrer Jugend ihre Pinselstriche weit sorgfältiger verschmolzen als in ihrem Alter, in dem sie die Technik spielend beherrschten. In vielen Fällen aber ist es offenbar eine Frage der Weitsichtigkeit oder Kurzsichtigkeit, ob man die Natur so verschwommen im Einzelnen darstellt, wie der Kurzsichtige sie sieht, der schon in einer Entfernung von einigen Schritten keine Gesichtszüge mehr erkennt, oder ob man alle ihre Einzelheiten so scharf wiedergiebt, wie sie dem Weitsichtigen erscheinen, der die Blätter an den Bäumen des Waldrandes zählt. Das Normale dürfte auch hier das Gesundeste sein.

Allerdings hat es künstlerisch gesunde Zeiten gegeben, die, unbeschadet der Ewiggiltigkeit ihrer Leistungen, die eine oder die andere dieser Seh- und Malweisen bevorzugt haben. Aber so weit wie heutzutage, offenbar unter dem Einflusse der Zunahme physischer Kurzsichtigkeit, einige Maler in der Breite der Auffassung und Wiedergabe der Dinge

gehen, ist im bisherigen Verlaufe der Kunstgeschichte überhaupt noch kein Maler gegangen. Es darf wohl die Frage aufgeworfen werden, ob es auf die Dauer möglich ist, sich einer Malweise zu bedienen, die dem gesunden Auge erst bei einem Abstand von zehn Schritten erlaubt, die künstlerische Absicht des Meisters zu erkennen. Doch sind es auch hier eben nur die Ausschreitungen, die zu Bedenken Anlaß geben. Wenn man sich z. B. der letzten Bilder des Frans Hals erinnert, so weiß man, daß die kunstgeschichtliche Betrachtungsweise auch in dieser Beziehung ein außerordentliches Maß von Freiheit gestattet. Die Vorbedingung der Breitmalerei bleibt nur immer die Beherrschung der Form, wie jene großen Meister sie beherrscht haben. Wo die Breitmalerei angewandt wird, um einen Mangel an Formenverständnis zu verstecken, hört sie sofort auf, Kunst zu sein.

Sodann lehrt die Kunstgeschichte uns überhaupt nichts über ein Vorzugsverhältnis zwischen der Zeichnung und der Malerei, zwischen der Form und der Farbe, das allgemein anerkannt werden müßte. Manche schlichte Umrißzeichnungen ziehen wir manchem malerisch durchgeführten Gemälde vor; und manches auf zeichnerischer Grundlage durchgeführte Gemälde gewährt uns einen größeren Kunstgenuß als manches Prachtwerk der koloristischen Malerei. Die menschlichen Augen sehen auch in dieser Beziehung so ver-

schieden. Nicht jeder kann ein Tizian an Farbenglut, aber auch nicht jeder darf ein Michelangelo an Farbenschüchternheit sein. Jedenfalls lehrt die Kunstgeschichte nicht nur nichts über den Wärmegrad der Farbenglut, der erforderlich ist, um ein Gemälde als Kunstwerk erscheinen zu lassen, sondern auch nichts darüber, ob eine Betonung der Form oder eine Betonung der Farbe und des Lichtes an sich das Richtigere und Künstlerischere ist.

Wohl aber ergeben sich aus der Art der Darstellung und der angewandten Technik doch eine Reihe gesetzmäßiger Verschiedenheiten, die nicht ungestraft außer Acht gelassen werden. Die Raumkunst im Sinne der Wand- und Deckenmalerei verlangt ein größeres Maß zeichnerischer Schärfe und Klarheit und verträgt ein geringeres Maß malerischer Weichheit und Farbenglut als die Bildmalerei. Die Freskomalerei läßt schon technisch keine so weiche Verschmelzung der Übergänge zu wie die Ölmalerei. Michelangelo blieb Monumentalmaler, auch wenn er ausnahmsweise Staffeleibilder schuf. Tizian blieb Staffeleimaler, auch wenn er ausnahmsweise Wandgemälde schuf. Auch die Temperatechnik führt eher zu einer Betonung der Form als der Farbe.

Daß aber die Ölmalerei, deren Technik von selbst zu malerisch-flüssiger und von Anfang an farbig empfundener Darstellungsweise führt, nach wie vor

die eigentliche Bildmalerei der Neuzeit beherrscht, hat doch wohl natürliche, ja naturwissenschaftliche Gründe. Die physiologische Ästhetik wird in unserem naturwissenschaftlichen Zeitalter von dem Künstler, der ein Sohn seiner Zeit sein will, ein naturwissenschaftliches Sehen verlangen; und dieses ist eben weich und malerisch; es zeigt uns nirgends harte, scharfe Umrisse, sondern überall jene weichen, von Lichtwerten umflossenen Übergänge, die das Wesen des „Sfumato" der italienischen Malerei seit Leonardo ausmachen. Abgesehen von Ausnahmen, die nur durch besondere künstlerische Aufgaben bedingt sein können, wird die eigentliche Bildmalerei daher doch wohl dabei bleiben, die Formen so darzustellen, wie sie durch Licht und Farbe bedingt erscheinen.

Als manieristische Abkehr von der Natur und den Lehren der Kunstgeschichte muß es unter diesen Umständen bezeichnet werden, wenn Neuerungs- oder Archaisierungssucht hier und da einen tüchtigen Künstler der Gegenwart verleitet, seine Gestalten sogar in Ölgemälden mit dicken schwarzen Linien zu umreißen. wie es seit der mittelalterlichen Miniatur- und Wandmalerei nicht mehr gesehen worden. Ebensowenig aber wird die Vernachlässigung der Formen gutgeheißen werden können, die sich oft genug als Folge der Anschauung der Dinge in ihrer Bedingtheit durch die Luft, das Licht und die Farbe eingestellt hat.

Wenn die Formen als solche in dieser modernen Bildmalerei auch nicht in allen Fällen betont werden können, so dürfen sie doch ebensowenig im Licht und in der Farbe untergehen. Jedenfalls sagen wir auch hier: Wo die Licht- und Farbenmalerei angewandt wird, um einen Mangel an Formenverständnis zu verstecken, hört sie auf Kunst zu sein.

Siebzehntes Kapitel

Die deutsche Malerei der jüngstvergangenen Zeit

Wenn die Lehren der Kunstgeschichte ihre Schuldigkeit thun, so müssen sie uns in den Stand setzen, unbeirrt durch den Lärm der Parteien bewährtem und gediegenem Alten unsere Huldigung darzubringen, Neuem und Ungewohntem ohne zu erschrecken in die Augen zu blicken und, soweit es menschlicher Erkenntnis möglich ist, im Jetzt das Künftige zu erschauen.

Nachdem wir schon im ganzen Verlaufe unserer Untersuchungen die Beweiskraft der empfangenen Lehren für die Gegenwart an kurzen Beispielen erläutert haben, kann es jedoch unsere Aufgabe nicht mehr sein, die Nutzanwendung dieser Lehren von Fall zu Fall bis zur Kunst der jüngsten Tage herab zu verfolgen. Wer unseren Ausführungen aufmerksam gefolgt ist, wird schon verstanden haben, wohin sie uns führen. Wenigstens wird er einige Anleitung zum eigenen Sehen und eigenen Urteilen erhalten haben. Einige allgemeine Andeutungen müssen daher

genügen, um noch etwas näher zu begründen, in welcher Richtung die Urteile liegen, die die kunstgeschichtliche Betrachtungsweise uns aufnötigt.

Am bequemsten und gefahrlosesten wäre es dabei, auf die Nennung einzelner Künstlernamen ganz zu verzichten. Bei dem Gewicht, das auch wir auf die Persönlichkeit in der Kunst legen, aber würde dies weder thunlich noch folgerichtig sein. Es würde zu unfruchtbaren Redewendungen führen, mit denen keinem gedient wäre. Eine Fülle von Namen auszustreuen, würde jedoch ebensowenig fruchten. Es muß genügen, einige bezeichnende Beispiele herauszuheben. Den Genannten soll kein Liebesdienst erwiesen, den zufällig Übergangenen nicht wehe gethan werden. Es kommt uns nur darauf an, der Wahrheit so nahe zu kommen, wie möglich.

Auf die deutschen Meister der zeichnerischen und stilistischen Richtung der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts können wir nicht zurückkommen, wenn auch einige wenige von ihnen bis an die Grenze der Jetztzeit gewirkt haben. Da sie bereits der Geschichte angehören, ist auch im Verlaufe unserer geschichtlichen Untersuchung schon von ihnen die Rede gewesen.

Es sei hier nur noch im allgemeinen wiederholt, daß manche von ihnen, Cornelius an der Spitze, uns trotz der Schwächen, die sich ihnen nachweisen lassen, heute schon wieder in wesentlich hellerem Lichte er-

scheinen, als sie den Realisten der zunächst auf sie folgenden Zeiten erschienen.

Von diesen in ihrem Sinne realistischen und koloristischen Meistern der Mitte und des dritten Viertels unseres Jahrhunderts ragen aber noch so viele weiterschaffend in die Gegenwart herein, daß es unmöglich ist, von der jungen und jüngsten Kunst, die sich in den schärfsten Gegensatz zu ihnen zu setzen liebt, zu reden, ohne vorher zu ihnen selbst Stellung genommen zu haben.

Daß dies keine leichte Aufgabe sein wird, kann uns nach den Lehren der Kunstgeschichte, die wir empfangen haben, freilich nicht zweifelhaft sein. Wir wissen ja bereits, daß jede Zeit, die nach eigenem Ausdruck ringt, besonders ungerecht gegen die jüngst vorhergegangene Zeit zu sein pflegt; aber wir haben ja auch bereits gesehen, daß man Künstlern eine gewisse Unduldsamkeit gegen Künstler anderer Richtungen nachsehen muß, weil manche von ihnen ihre Eigenart nur im Kampfe gegen fremde Eigenarten behaupten können. Der kunstgeschichtlich geschulte Beobachter darf sich hierdurch natürlich nicht irre machen lassen. Gerade die Lehren der Kunstgeschichte sollten ihm ein gerechteres Urteil gegen die Richtung des jüngstverflossenen Menschenalters ermöglichen, als es im allgemeinen in der Zeit liegt.

Als diese künstlerische Richtung den immer ab-

strakter und leerer werdenden klassizistischen und romantischen Schulen mit der Losung „Natur und Farbe" entgegentrat, erschien sie der ganzen damaligen Jugend als die frische, freie, lebendige Strömung, die der Kunst neues Leben einflößen sollte; und neues Leben, neue Wahrheit und neue Farbenfreude brachte sie in der That. Vor allen Dingen weckte sie den verloren gegangenen Sinn für eine malerische, geschmeidige Pinselführung und für den künstlerischen Reiz, der im äußeren Zusammenklang der farbigen Erscheinung der Dinge liegt. Ihr malerisches Können übertraf nicht nur die zeichnerische Richtung, an deren Stelle sie sich setzte, sondern jedenfalls auch einen Teil der moderneren Richtung, von der sie später abgelöst wurde.

In Frankreich kam jene damals neue Kunst teils durch den Einfluß einiger Engländer, teils durch erneutes Studium der Niederländer und Spanier der Blütezeit des siebzehnten Jahrhunderts zum Durchbruch. Von Frankreich teilte sie sich zunächst Belgien mit, von Frankreich und Belgien gelangte sie nach Deutschland, bis man auch hier anfing, zu selbständigem Studium der Venezianer, Holländer und Spanier der besten Zeit überzugehen. Diese Kunst hatte in Deutschland von Anfang an den Blick auf vergangene Zeiten und fremde Länder gerichtet, und wenn ihr auch, wie wir bereits gesehen haben,

zu gute kam, daß dies Länder und Zeiten waren, an die sich verhältnismäßig gefahrlos anknüpfen ließ, ja, wenn ihr in technischer Beziehung, wie ebenfalls bereits betont worden, die Wiederaneignung des Fremden von Vorteil sein mußte, so läßt sich doch nicht leugnen, daß dieser ganzen Kunstweise etwas Internationales und Zeitloses anhaftete, das ihr in den Augen der gegenwärtigen Zeit geschadet hat. Auch daß vielfach ein größeres Gewicht auf Richtung, Schule und Rezept als auf persönliche Künstlerkraft gelegt wurde, ist ihr nicht von Nutzen gewesen. Ein unmittelbares, persönliches Verhältnis zur Natur, wie wir es den größten Künstlern aller Zeiten und Völker nachfühlen, gelangt nur bei wenigen Meistern dieser Kunst zur Geltung. Die historische und natürliche Richtigkeit der Formengabe, die dabei stets vorausgesetzt wurde, wurde häufig etwas äußerlich aufgefaßt. Die Malweise und der malerische Reiz wurden zur Hauptsache, ja oft zur Brille, durch die die Natur angesehen wurde. Ebendaher auch die Vorliebe für die Trachten fremder Zeiten, auf die schon hingedeutet worden.

Immerhin wird kein ruhiger Beobachter in Abrede stellen können, daß auch diese Kunstweise die Vorzüge ihrer Fehler in hohem Maße besessen. Nationale Empfindung, Beseelung durch den Zeitgeist, persönliche Offenbarung fehlen ihr auch keines-

wegs in allen Fällen, wenngleich sie diese Eigenschaften eher dämpft und versteckt, als daß sie sie freudig zur Schau trüge. Jedenfalls wird sich vor dem Richterstuhl der Geschichte weit mehr von der Kunst dieser Zeit und Art als echt erweisen, als die heutigen Jüngsten gelten lassen.

Selbst der deutschen Monumentalkunst hat diese Richtung neues Leben eingehaucht. Die Gefahr, das Malerische im Sinne der Staffeleimalerei an die Stelle des Stiles der Wandmalerei zu setzen, lag freilich gerade ihr nahe. Wo sie dieselbe überwunden, aber hat sie Leistungen aufzuweisen, auf die die deutsche Kunstgeschichte stolz sein wird. Hierher gehören z. B. Friedrich Geselschaps Kuppeldarstellungen in der Ruhmeshalle zu Berlin, Peter Janßens Bilderfolge im Rathaussaale zu Erfurt, Ferdinand Pauwels Wandgemälde in den Lutherzimmern der Wartburg und in der Fürstenschule zu Meißen, Eduard von Gebhardts merkwürdige Bilderfolge im Kloster Loccum und Hermann Prells Fresken im Rathause zu Hildesheim und im Museum zu Breslau. Den Werken dieser Art sind auch weder national, noch zeitlich, noch persönlich bedingte Eigenschaften abzusprechen. Hermann Prell scheint sogar der Mann dazu sein, die Gesetze der Monumentalkunst mit der jüngeren Naturanschauung der Gegenwart zu versöhnen.

Am wenigsten ist man heute im Lager der Jungen geneigt, die deutsche Sittenmalerei des jüngst verflossenen Zeitraumes gelten zu lassen. Die Bilder von Knaus, Vautier, Defregger, um nur diese zu nennen, sollen nur Modeware gewesen sein, obgleich sie noch bis vor kurzem das Entzücken aller Kunstfreunde waren. Wir können an die Gerechtigkeit dieses Urteils nicht glauben. Schon die Erschließung des schwarzwälder, elsässer und oberbayrischen Volkslebens für die deutsche Kunst war eine nationale künstlerische That dieser Meister; und ihr feiner Humor, dessen Verständnis freilich den Jüngsten immer mehr verloren geht, entspringt einem durchaus persönlichen Verhältnis zu ihren Vorwürfen. Auch die Lust zu fabulieren, die Neigung, in ihren Bildern kleine Novellen zu erzählen, die diese Meister mit jüngeren Künstlern, wie Carl Hoff und im Übergang zur neuesten Zeit, mit Meistern wie Ferdinand Brütt und Ludwig Bokelmann teilten, ist ihnen von den Anhängern der jüngsten Richtung vielfach verübelt worden. Daß diese Meister dazu beigetragen haben, die kunstsuchenden Laien mehr auf den Inhalt, als den künstlerischen Gehalt der Gemälde hinzulenken, kann freilich nicht geleugnet werden. Daß gegen die Vorherrschaft dieser Art, kleine Geschichten in Bildern zu erzählen ein Rückschlag kam, der oft das Kind mit dem Bade ausschütten ließ, ist daher auch erklärlich.

Daß aber die Lust zu fabulieren in Gemälden an sich unkünstlerisch sei, wird nicht leicht zugeben können, wer die gleiche Neigung in den altflorentinischen Bildern bewundert und von Terborchs novellistischen Darstellungen entzückt ist.

Im übrigen scheinen uns nach den Erfahrungen, die die Kunstgeschichte uns an die Hand giebt, diejenigen deutschen Künstler der realistisch-koloristischen Periode den größten Anspruch auf Unsterblichkeit zu haben, die schon durch ihr Fach darauf hingewiesen waren, sich an die Natur selbst zu halten: vor allen also die Landschafter und die Bildnismaler. Daß letztere sogar in künstlerisch kranken Zeiten gesund zu bleiben pflegen, haben wir ja erfahren.

Von rückwärts gewandten Anschauungen ausgehend, allmählich aber sich „der Moderne" nähernd, hat die norddeutsche Landschaftsmalerei von den Brüdern Achenbach, Eduard Hildebrandt und Albert Hertel bis zu Eugen Dücker, Olof Jernberg, Carl Ludwig und Eduard Leonhardi, die süddeutsche Landschaftsmalerei von Morgenstern und Schleich bis zu Lier, Schönleber und Dill eine Reihe von Schöpfungen hervorgebracht, die, auch soweit sie noch nicht im vollem Sinne modern gesehen sind, doch in ihrer Art den Anforderungen genügen, die die Kunstgeschichte an Kunstwerke zu stellen lehrt. Wenn wir die Geschichte der Landschaftsmalerei erst mit der eigentlichen Frei-

lichtmalerei beginnen wollten, so müßten auch Claude Lorrain, Salvator Rosa, Ruisdael und Hobbema von ihr ausgeschlossen werden. Kein Kenner aber würde hierin mitthun. Tiermaler wie Paul Meyerbund, Christoph Kröner, Otto Gebler, Gregor von Bochmann, Hermann Baisch und Heinrich Zügel, der freilich den Übergang in die neueste Zeit mitgemacht hat, schließen sich jenen Landschaftern ebenbürtig an. Alle diese Meister halten wir für Künstler, die ein persönliches Verhältnis zur Natur haben.

Die besten deutschen Bildnismaler der älteren Richtung wird man vollends nicht nach ihrer Stellung zum „Freilicht" beurteilen. Franz von Lenbach, dessen besondere historische Richtung schon gewürdigt worden ist, Heinrich von Angeli, Fritz August Kaulbach, Gustav Richter, Leon Pohle und noch manche andere werden, wenn wir uns nicht täuschen, manche der sterblichen Menschen, die sie dargestellt haben, durch ihre Kunst unsterblich gemacht haben.

Spärlich aber sind in der ganzen Richtung, von der wir reden, die deutschen Meister gesäet, die durch ihre „Persönlichkeit" den Begriff der Richtung zu Schanden machen. Einige wenige nur können wir dennoch nennen. Zunächst gehören zwei Meister unbedingt hierher: Anselm Feuerbach und Gabriel Max. Jener ist der gesundere und unglücklichere, dieser der weniger gesunde, aber glücklichere. Beide werden in

der deutschen Kunstgeschichte aus der Zahl geschulter Durchschnittsmeister als selbständige künstlerische Persönlichkeiten hervorragen, weil sie die malerische Technik ihrer Zeit nicht nur beherrscht, sondern auch ihrer individuellen Künstlerphantasie dienstbar gemacht haben. Sodann wird man zwei in Österreich und Ungarn geborene Meister, Hans Makart und Michael Munkacsy unzweifelhaft als künstlerische Persönlichkeiten von eigenartigem Gepräge gelten lassen. Zwei andere Meister, die in gleichem Maße durch ihre künstlerische Selbständigkeit hervorragen, obgleich sie deutlicher als die anderen an die Kunst vergangener Zeiten anknüpfen, sind Franz von Lenbach und Eduard von Gebhardt. Doch ist ihrer schon in anderem Zusammenhange gedacht worden. Wir müßten an dieser Stelle daher nunmehr nur noch die beiden mächtigsten künstlerischen Persönlichkeiten auf den Schild heben, die Deutschland aus der Richtung, von der wir reden, hervorgewachsen sind, wenn diese beiden nicht, grundverschieden unter sich, vielmehr an die Spitze der beiden nebeneinanderhergehenden Strömungen zu stellen wären, die die jüngste deutsche Kunst beherrschen. Wir meinen natürlich Adolf Menzel, das Haupt der Berliner Schule des neunzehnten Jahrhunderts, und Arnold Böcklin, den deutschen Schweizer, der schon deshalb zur deutschen Kunst gehört, weil seine künstlerische Wirksamkeit fast

nur in Deutschland verspürt und gewürdigt wird. Beider Beispiel ist in der jung-deutschen Kunst der Gegenwart lebendiger, als der Einfluß aller anderer Meister. Wir kommen auf sie zurück.

Unsere Anerkennung der deutschen Kunst, die aus den realistischen und koloristischen Anschauungen der Mitte unseres Jahrhunderts hervorgewachsen ist, kann natürlich nicht so weit gehen, daß wir mit ihr die Entwicklung der deutschen Kunst für abgeschlossen hielten. Die Kunstgeschichte lehrt unwiderleglich, daß jede Richtung, wenn sie sich eine zeitlang in glücklicher Reife behauptet hat, entweder durch eine neue Kunst ersetzt wird oder in langem Epigonentum hinsiecht. Wenn dieses Mal allem Anscheine nach das erstere, nicht das letztere, eintritt, so sollten alle, die das Herz und die Augen auf dem richtigen Fleck haben, dies mit Freuden begrüßen. Auch die älteren Meister selbst sollten nicht allem zürnen, was über ihre Art zu sehen und zu schaffen hinausgeht. Unzweifelhaft ist es für den älteren Teil der Mitlebenden unbequem, einer nach Neuem ringenden Übergangszeit anzugehören. Aber die Geschichte gleicht das wieder aus. Wie verschiedenartig sind die Werke vergangener Zeiten, die jeder bewundert und preist! So kann man auch, ohne der Folgerichtigkeit seines Urteils etwas zu vergeben, die besten Werke der jetzigen Jungen und der jetzigen Alten zugleich bewundern. Daß den Künst-

lern, die selbst der jüngeren Art folgen, dies schwer wird, liegt freilich in der Natur der Sache. Da heißt es: der Lebende hat recht. Es fragt sich nur, ob er auch recht behält. In manchen Fällen wird unzweifelhaft der „Alte" gegen den „Jüngsten", mit dem er den Wettbewerb nicht mehr aushalten zu können schien, durch die Nachwelt wieder in seine Rechte eingesetzt werden. Jedenfalls aber würden die Jungen nicht einmal die Aussicht haben, es den Alten gleich zu thun, wenn sie nicht ihre eigenen Ziele vor Augen hätten. Nur dadurch, daß sie sich rückhaltslos als Söhne ihrer eigenen Zeit fühlen, wenn diese, wie die unsere, eine Zeit mit eigenen Aufgaben ist, erhalten sie die Anwartschaft darauf, für alle Zeiten zu leben. Lernen können sie trotzdem von den „Alten". Wurde es doch auch der neuen Kunst, die vor einem Jahrhundert Jacob Asmus Karstens einleitete, verhängnisvoll, daß sie von den „Alten" gar nichts mehr meinte lernen zu können!

Achtzehntes Kapitel

Die neue deutsche Malerei der unmittelbaren Naturanschauung

Neben den historisch bedingten Kunstrichtungen, die, wie wir gesehen haben, scheinbar unser geschichtlich veranlagtes Jahrhundert ausfüllten, läßt sich schon von weither noch eine andere künstlerische Bewegung verfolgen, deren Hauptmerkmal in dem unmittelbaren und persönlichen Erfassen der Natureindrücke durch den Künstler besteht. Wie diese Bewegung sich anfangs nur der einfachsten und nächstgelegenen Stoffe der Heimat des Künstlers bemächtigte, so entquoll sie auch von Anfang an dem eigensten Kunstempfinden des neunzehnten Jahrhunderts. In England, in Frankreich, vereinzelt in den übrigen Ländern, sehen wir diese Quellen dem heimischen Boden entspringen; durch Zuflüsse unter sich sehen wir sie sich verstärken; allmählich sehen wir sie zu dem breiten Strome anschwellen, der die letzten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts beherrscht. Es ist ein Verdienst Richard Muthers, in seiner „Geschichte der Malerei des neunzehnten Jahrhun-

derts" besonders nachdrücklich betont zu haben, daß die Nachwelt in diesen selbständigen Strömungen voraussichtlich die eigenste und eigentlichste Kunst des neunzehnten Jahrhunderts anerkennen werde.

In Deutschland, das uns für die Gegenwart allein noch beschäftigen kann, teilt sich unseres Erachtens diese Kunstbewegung fast von Anfang an wieder in zwei verschiedenartige, nebeneinander hergehende Strömungen, in deren einer das Unmittelbare, in deren anderer das Persönliche der Naturauffassung vorherrscht. Im hergebrachten Sprachgebrauch würde man sie als eine naturalistische und eine phantastische Richtung bezeichnen. An der Spitze der einen Richtung, die auf möglichst unmittelbare Auffassung und Wiedergabe der Natur und des Lebens ausgeht, steht Adolf Menzel. An der Spitze der anderen Richtung, der es nicht nur um möglichst persönliche, sondern auch um möglichst phantasievolle Erfassung des Stoffes zu thun ist, steht Arnold Böcklin. Ihrem Lebensalter nach wird man beide Männer sicher nicht zu den Jüngsten rechnen können. Sie sind vielmehr Zeitgenossen der Vertreter der im vorigen Abschnitt besprochenen Kunstanschauung. In manchen Beziehungen wird man sie, wird man besonders Menzel auch mehr als Vorboten, denn als Führer der jüngsten Schule ansehen müssen. Aber gewollt und empfunden haben sie dasselbe, was die besten jüngsten Vertreter der

beiden Richtungen, wenn auch bereits in etwas anderem Zeitgewande, wollen und empfinden. Daher gehören sie doch unzweifelhaft an die Spitze der neuen Bewegung in Deutschland.

Wir wollen zunächst der zuerst genannten Richtung etwas näher treten.

In Deutschland war Menzel lange Zeit ihr einziger, wenn auch, da gerade er stets zugleich das Geschichtsbild gepflegt hat, nicht einseitiger Vertreter. Er ist von Anfang an durchaus ein Sohn seines Volkes, seiner Zeit und, schon da er sich fast meisterlos entwickelt, seiner selbst gewesen. Sein Bestes hat er, wie so mancher deutsche Künstler, oft in kleinem Maßstabe, in Wasser- und Deckfarbenblättern gegeben, die manchmal an diejenigen Dürers erinnern. Deutsche Natur, deutsches Leben, deutsches Empfinden spiegeln die meisten seiner Darstellungen wieder; mit deutscher Gründlichkeit, zum Glück aber niemals mit deutscher Philisterhaftigkeit, ist alles angeschaut und wiedergegeben. Er sah das „Freilicht", das zu sehen in der Zeit lag, daher auch lange ehe der Ausdruck „Freilicht" erfunden worden, wandte es aber nur an, wo es angebracht war, wo er etwas mit ihm zu sagen hatte.

Als „Richtung" kam das Freilicht erst zu Anfang der achtziger Jahre unter dem Namen des Plein air von Frankreich herüber, fing seit dieser Zeit aber an,

den äußeren Anblick der ganzen jüngeren Malerei zu beherrschen. Daß es ein Kind der unmittelbaren Naturanschauung und des geistigen Lichtdurstes des letzten Viertels des neunzehnten Jahrhunderts, also im vollen Maß ein Kind seiner eigenen Zeit ist, bedarf keines Beweises. Daß es aber, wie alle anderen Errungenschaften, die zunächst technischer Natur sind, von dem einen Volke vorgebildet, von den anderen Völkern ohne Aufgabe ihres Volkstums in der Kunst nachgebildet werden konnte, ist bereits früher nachgewiesen worden. Daß unsere junge Kunst das Freilicht von den Franzosen übernommen, macht uns daher noch durchaus nicht an ihrem nationalen Gehalt irre. Nur glaube man nicht, daß die neue Art zu sehen, allein in der Freilichtmalerei stecke. Es ist schon weiter oben darauf hingewiesen worden, daß auch der moderne Künstler oft genug Anlaß haben kann, sich nur mit Vorsicht ihrem Zauber hinzugeben. So gut monumentale und dekorative Rücksichten oder die Rücksicht auf die volle Schärfe der charakteristischen Durchbildung eines Kopfes oder eines Profils vorurteilslose Meister dahin bringen können, gelegentlich zum einfarbigen oder goldenen Hintergrunde ohne räumliche Auffassung desselben zurückzukehren, so gut sind auch innerhalb der Malerei mit räumlich ausgeführtem Hintergrunde Fälle denkbar, in denen der Maler der Charakteristik oder der Stimmung zu Liebe

ganz oder teilweise auf die folgerichtige Durchführung des „Freilichts" verzichtet, ja verzichten muß, wenn er das Auge des Beschauers bei der Hauptsache festhalten will. Wer sein Hauptaugenmerk auf die Lichtwellen richtet, die den Luftraum durchfluten, wird die Gegenstände natürlich in verschwommeneren Umrissen sehen, als wer zunächst die Dinge selbst ins Auge faßt. Die Wand- und Deckenmalerei z. B. aber verlangt unzweifelhaft eine bestimmte Linienführung, die sich den Linien der Architektur anschließt; und die Bildnismalerei wird den Beschauer offenbar unbefriedigt lassen, wenn es ihr mehr um die Lichthülle, die das Antlitz des Dargestellten umfließt, als um dessen Züge zu thun ist. Das Freilicht braucht in diesen und anderen Fällen nicht unberücksichtigt zu bleiben, aber es darf sich nicht vordrängen; es muß mehr angedeutet als ausgeführt werden. Ob künstlerische Einsicht oder Ohnmacht verzichtet, wird jeder Kenner leicht herausfühlen.

Aber auch wo die Freilichtmalerei durchaus angebracht ist und folgerichtig durchgeführt wird, ist sie in der Regel nur ein äußerer Fortschritt, der noch mehr im Sehen als im Darstellen liegt. An sich bietet sie noch keine Gewähr für künstlerische Kraft und Auffassung. Die Stümper, die sie den Meistern absehen, hören durch sie nicht auf, Stümper zu sein. Von Fällen abgesehen, in denen die Darstellung des

Lichtes wirklich die Hauptsache ist, wird keine innere, eigentliche künstlerische Eigenschaft durch die Freilichtmalerei ersetzt.

Das Freilicht ist zum Glück auch nur ein äußeres Merkmal der Kunstübung der tüchtigsten derjenigen jüngeren deutschen Meister geblieben, die das Hauptgewicht auf die unmittelbare Naturanschauung legen. Das Sehen mit eigenen Augen und das Empfinden mit eigenem Herzen ist sofort hinzugekommen.

Fritz von Uhde in München, Max Liebermann in Berlin, Arthur Kampf in Düsseldorf, Karl Bantzer in Dresden gehören, jeder in seinem Kreise, zu den leitenden Kräften der Bewegung. Auch in Weimar und Karlsruhe fehlt es nicht an tüchtigen Bekennern der unmittelbaren Naturanschauung. Aber wir können, um nicht zu weitläufig zu werden, uns nur in den zuerstgenannten Kunststädten etwas näher umsehen.

Uhde ist der erfolgreichste und bedeutendste dieser Meister. Er erscheint als der eigentliche Führer der Bewegung in Deutschland, schon weil er der vielseitigste und der gemütvollste von ihnen ist. Nicht nur durch und durch modern ist seine Kunst, sondern auch durch und durch deutsch. Nur ein deutscher Künstler konnte Bilder malen und empfinden, wie das „Komm Herr Jesu, sei unser Gast" im Leipziger Museum und wie das dreiteilige Bild der „Heiligen Nacht" in der Dresdner Galerie. Aber nicht nur

durch und durch deutsch, sondern auch durch und durch er selbst ist Uhde. Die neue Naturanschauung in den Dienst einer tief empfundenen religiösen Kunst gestellt zu haben, ist eine persönliche That, die schon jetzt der deutschen Kunstgeschichte angehört. Man lese z. B. was Hubert Janitschek darüber sagt. Über Uhdes schlicht der Natur abgelauschten Darstellungen, die neben seinen religiösen Bildern hergehen, aber sagt Bierbaum hübsch: „Dieser Naturalist sah Frühling, Sommer, Herbst und Winter immer mit den Augen des Poeten an, und seine Bilder aus der Natur erzählen schlicht von einem stillen Glücke."

An Vertretern des auf eigene Naturanschauung gerichteten Zweiges der neuen Kunst fehlt es in München auch neben Uhde nicht; ja, in München, der führenden deutschen Kunststadt der Gegenwart, hat diese Kunstweise die meisten, wenn auch vielleicht nicht die tiefsten Wurzeln geschlagen. Gerade in München wird alles rasch zur „Richtung" und zum „Rezept"; gerade in München wird am meisten mit jeder neuesten Mode des letzten Pariser „Salon" kokettiert, und gerade nach München pflegt ein so starker Zuzug fremder Künstler stattzufinden, daß es nicht immer leicht ist, den Begriff Münchener Kunst festzustellen.

Aus der großen Anzahl in München lebender Meister, die neben Uhde die neue Naturanschauung

auf ihre Fahnen geschrieben haben, sind einige noch aus der älteren Schule hervorgewachsen; zu diesen gehören Landschafter wie Hans von Bartels, Tiermaler wie Viktor Weishaupt und Heinrich Zügel, Menschenmaler wie Karl Marr und Albert Keller, dessen bedeutende Eigenart zugleich von der zweiten Strömung berührt ist, die wir kennen lernen werden. Als Meister, die in noch modernerem Sinne ein unmittelbares Verhältnis zur Natur haben, seien Gotthard Kühl, der jüngere Graf Kalkreuth, Wilhelm Keller-Reutlingen und der in Stuttgart lebende Robert Haug genannt, dessen Darstellungen zugleich eine zarte seelische Stimmung ausströmen. — Mit der zufälligen Parteibildung in München aber hat die Kunstgeschichte nichts zu thun. Ob ein Künstler zu den „Sezessionisten" gehört hat oder nicht, wird ihr völlig gleichgiltig sein.

In Berlin steht, wie gesagt, unter den Jüngeren Max Liebermann an der Spitze der Bewegung, die zunächst neue Fühlung mit der Natur sucht. In verschiedener Weise reihen Künstler, wie Franz Skarbina, Hugo Vogel, Hans Herrmann sich ihm an. Ludwig Dettmann aber steht in der Berliner Schule, vielseitig veranlagt, in der Mitte zwischen der Gruppe, der die Natur und der Gruppe, der die Phantasie die Hauptsache ist. Max Liebermann ist bis jetzt der bedeutendste und persönlichste dieser Meister. Einen hervorragend deutschen Gehalt wird man seinen Gemälden,

in denen landschaftliche Eindrücke mit der Wiedergabe des Menschenlebens und des Tierlebens zu innerer Einheit verschmolzen zu sein pflegen, allerdings kaum zuschreiben können, dafür aber einen starken persönlichen Zug. Seine Darstellungen sind keineswegs nur Abschriften von der Natur. Man denke an seine Kartoffeln erntende Frauen, an seine Frau mit der Ziege in den Dünen, an seine „Flachsscheuer“ in der Berliner Nationalgalerie. Schon in der Art, wie Liebermann die Menschen und Tiere im Raume verteilt, liegt bei allem Naturalismus etwas eigenartig Stilvolles. Eigenartig stilisiert ist sogar sein Freilicht, dem etwas von der Arbeitsschwere anhaftet, die der Künstler darzustellen liebt.

Den Menschen in seiner Arbeit darzustellen, ist eine Aufgabe, der noch andere Künstler der Gegenwart sich unterziehen. Einige von ihnen haben sogar frische Griffe in das eigentliche moderne Arbeiterleben gethan. Allen vorangegangen ist auch auf diesem Gebiete Menzel mit seinem berühmten „Walzwerk“ in der Berliner Nationalgalerie. Daß auch die Welt der Arbeiter in einer Zeit, in der sich das Denken eines Teiles der Besten aller Völker um die Arbeiterfrage dreht, kunstfähig werden mußte, versteht sich eigentlich von selbst. Sich im hochmütigen Standesdünkel vom Volke abzuwenden, stünde den Künstlern der Gegenwart wahrlich schlecht zu Ge-

sichte. Im Volke ist Kraft, Wahrheit und Leben. Seine Begehrlichkeit sogar könnte dadurch gedämpft werden, daß die Kunst ihm zu Gemüte führt, wie schön es in seiner Arbeit ist. Haben die großen Vlamen und Holländer des siebzehnten Jahrhunderts uns das Volk in seinen Lustbarkeiten und Ausschweifungen gezeigt, so ist es wahrlich ein sittlicher Fortschritt unserer Zeit, wenn Künstler der Gegenwart es in kräftiger Bewegung bei der Arbeit darstellen. Gleichwohl giebt es immer noch Kritiker, die Ostade, Teniers und Brouwer freilich für große Künstler halten, dem Mitlebenden aber das Recht verweigern möchten, den frischen Griff ins Menschenleben, den Goethe empfiehlt, auf das Reich der Arbeit anzuwenden. Wer nichts dabei empfindet, wenn er die Menschheit in ihrer Rastlosigkeit, die sie zur Herrscherin über die Natur macht, belauscht, mit dem ist freilich nicht zu rechten. Wer aber auch hier seinen Blick durch die Kunstgeschichte geklärt hat, der wird es in Ordnung finden, nicht nur Menzels „Walzwerk“ und Liebermanns „Flachsscheuer“, sondern auch einem Arbeiterbilde wie Philipp Fleischers „St. Gotthardtunnel“ in der Berliner Nationalgalerie zu begegnen.

Arthur Kampf in Düsseldorf hat das Verdienst, der neuen Naturanschauung in der Geschichtsmalerei Geltung verschafft zu haben. Bei ihm ist die nationale

Seite stärker entwickelt, als die persönliche. National ist seine Kunst nicht nur durch die vaterländischen Stoffe, die sie darstellt, sondern auch durch die echt deutsche Empfindung, die sie wiederspiegelt. Sogar, daß Kampf lange Reden zu malen liebt, ist eine Schwäche, in die wohl nur ein Deutscher verfallen konnte. So hat mancher die Fehler seiner Vorzüge. Am packendsten waren sein erstes und sein letztes Bild, am unmittelbarsten war das erste. Die Feindin, die seiner gesunden Entwicklung mit der Geschichtsmalerei wiederholt in den Weg trat, war die „akademische Pose“. Aber er hat die Kraft in sich, sie zu überwinden.

Eine ausgesprochen künstlerische Subjektivität ist, wenn man von Gebhardt absieht, nicht die Stärke der jüngeren Düsseldorfer Schule. Aber auch in Bezug auf die Verwendung der neuen Naturanschauung beobachtet sie ein gewisses vorsichtiges Maß, das den lichtfreudigsten Heißspornen der Gegenwart manchmal zu zahm erscheinen mag. Jedenfalls hat sie sich durch französische Rezepte am wenigsten irre machen lassen. Gesund und deutsch ist sie auch da geblieben, wo sie entschieden in die neue Strömung eingelenkt hat. Dies gilt auch von ihren jungen Landschaftsmalern, von denen neben Olof Jernberg z. B. H. Liesegang, Heinrich Hermanns und Eugen Kampf genannt zu werden verdienen.

Der Dresdner Malerei thut man Unrecht, wenn man vergißt, daß sie sich im letzten Menschenalter vorzugsweise auf monumentalem Gebiete bethätigt hat. Aber auch hiervon abgesehen, stehen die Anhänger des Alten und die Freunde des Neuen einander in Dresden vielleicht noch unvermittelter gegenüber als anderswo. Unter den letzteren ist Paul Kießling, der gute Bildnismaler, noch aus der älteren Schule hervorgegangen, ist Herrmann Prell, der vielseitige Meister, schon an anderer Stelle genannt. Übrigens hat die Richtung, deren erstes Ziel ist, die Natur mit neuen Augen zu sehen, in Dresden einige tüchtige, ernst strebende Vertreter, deren thätigster, vielseitigster und gediegenster Karl Bantzer ist. Seine „Abendmahlsfeier in einer hessischen Dorfkirche" scheint uns ein eben so modern wie deutsch, eben so wahr wie innig empfundenes Bild zu sein. Auch an die Spitze einer kleinen Gruppe Dresdner Landschaftsmaler jüngster Richtung hat Bantzer sich gestellt. Der stille, von schlichter Poesie erfüllte Geberngrund beim Dorfe Goppeln, unweit Dresdens, ist ihre Studienstätte. Man könnte diese Künstlergruppe fast als „Schule von Goppeln" bezeichnen. Paul Baum und Wilhelm Ritter sind neben Bantzer ihre bekanntesten Vertreter. Mit der Lichtmalerei ist es keinen deutschen Landschaftsmalern ernster als diesen. Ihre Bilder fallen selbst unter denjenigen ausgesprochener Hellmaler durch ihre Helligkeit auf.

Wenn es ihnen an äußeren Erfolgen bisher noch fehlte, so ist daran vielleicht eine gewisse Nüchternheit schuld, von der sie nicht freizusprechen sind. Ihre Schöpfungen sind bis jetzt noch mehr Studien als Bilder. Je mehr sie ihre künstlerische Persönlichkeit in ihrem unmittelbaren Verhältnis zur Natur entwickeln lernen werden, desto größere Aussicht auf allgemeinere Anerkennung wird ihr ernstes Ringen, der Natur neue Seiten abzugewinnen, finden.

Den Standpunkt derer, denen die landschaftlichen Motive dieser und anderer Künstler schon an sich zu einfach sind, aber werden die Freunde der alten Kunst, die z. B. die noch einfacheren Motive Jan von Goyens bewundern, durchaus nicht teilen können.

Je enger die Großstädte in unseren Tagen ihre Netze zusammenziehen, desto mächtiger regt sich die Sehnsucht der Eingefangenen nach der Natur, desto genügsamer aber wird der Naturfreund auch in Bezug auf die Motive der Landschaft, die ihn entzücken. Auf prächtige, dekorative Linien kommt es ihm weniger an als auf Luft und Licht. Nach Luft und Licht geht das ganze Sehnen unserer Zeit; und wahrlich, reinere, höhere, seelischere Bestandteile der Landschaft, an deren Herz wir flüchten, sind die Luft, die sie durchzittert, und das Sonnenlicht, das sie durchglüht, als die schweren, steinernen Massen, aus denen sie aufgebaut ist und selbst als der wuchernde

Pflanzenwuchs, der sie umspinnt. Wir verdenken es keinem, wenn er sich auch in dieser Beziehung an das Irdischere klammert; wir sind sogar der Ansicht, daß es auch in der Landschaftsmalerei stets eine Formenkunst neben der Lichtkunst geben wird und muß; aber wir verstehen die Kunstfreunde nicht, die verkennen, daß der moderne Landschafter, dem es weniger um das „interessante Motiv", als um die Luft und das Licht zu thun ist, die auch das einfachste Motiv beleben und beseelen, nicht nur mit den Augen seiner lichtbedürftigen Zeit sieht, sondern auch seine Seele am tiefsten in die Seele der Natur versenkt.

Die große Zahl der Nachahmer und Stümper, die sich auch in der auf unmittelbare Naturanschauung gerichteten neuen Kunst breit machen, geben wir natürlich bereitwilligst den Gegnern preis, die sich gerade an ihnen zu reiben pflegen. Jede Zeit hat nur eine verhältnismäßig kleine Anzahl von Vollkünstlern zu verzeichnen. Obgleich es nicht möglich war, alle tüchtigen deutschen Meister der neuen Kunstart, von der wir reden, hervorzuheben, zumal wir uns auf die vier größten deutschen Kunststädte beschränken mußten, so fürchten wir doch schon eher zu viel als zu wenig Namen genannt zu haben.

Neunzehntes Kapitel

Die neue deutsche Phantasiekunst

Seit Dürer nicht nur ein tanzendes Bauernpaar, sondern auch die tiefsinnige Darstellung der Melancholie in Kupfer gestochen, nicht nur lebenswahre Bildnisse, sondern auch die gewaltige Offenbarung Johannis für den Holzschnitt gezeichnet, ist das Streben nach unmittelbarer Naturwahrheit nur eine, das Streben, sich auf den Schwingen der Einbildungskraft über die Erdenscholle zu erheben, die andere Seite deutschen Kunstschaffens gewesen. In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts ging der deutschen Kunst über den schöpferischen Flügen der Einbildungskraft nur allzuoft der Anschluß an die Natur verloren. In der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts versagten ihr über dem Streben nach Wahrheit nur allzuoft die Flügel der Phantasie. Daß wir am Ende unseres Jahrhunderts in der deutschen Kunst neben dem Ringen nach neuer Wahrheit auch das Ringen nach neuem Schwunge der Einbildungskraft sich mächtig bethätigen sehen, kann uns nur in unserer Ansicht bestärken, daß wir in der

neuen deutschen Kunst wirklich die Anfänge einer neuen deutschen Kunst besitzen. Vielleicht wäre es noch freudiger zu begrüßen, wenn beide Richtungen nicht nur nebeneinander hergingen, nicht nur einander ergänzten, sondern innerlich zu einer reifen Gesamtkunst verschmolzen wären. Daß einige Meister der neuen Naturanschauung in manchen ihrer Werke sich den Herrschern im Reiche der Phantasie nähern, haben wir allerdings gesehen. Daß manche Meister der neuen Schule der Einbildungskraft zugleich, wenn sie wollen, die neue Naturauffassung beherrschen, wird uns nicht entgehen. Daß aber in den meisten Fällen die beiden künstlerischen Richtungen in der neuen deutschen Kunst der Gegenwart noch nebeneinander herlaufen, ist eine Thatsache, mit der wir uns eben abfinden müssen.

Läßt sich nun einerseits nichts leichter nachweisen, als daß der erneute Wirklichkeitsdrang in der Kunst der Gegenwart der ganzen Geistesrichtung unserer naturwissenschaftlich und volkswirtschaftlich veranlagten Zeit entspricht, so läßt sich andererseits doch auch nicht verkennen, daß die erneute Phantasiethätigkeit in unserer jungen Kunst ebensowohl mit gleichen Regungen des gesamten Zeitgeistes zusammenhängt. Man denke z. B. an die vielfach hervortretende Vertiefung der religiösen Vorstellungen, aber auch an die Verbreitung philosophisch-phantastischer Anschauungen

wie derjenigen des „Übermenschen“ Nietzsche, an die erdenfernen Träume der Spiritisten unseres Jahrhundertsendes, aber auch an die Schöpfung idealer Märchenländer durch die Einbildungskraft unserer staatlichen Parteien; und wenn man den Einfluß aller dieser Dinge auf die Kunst nicht zugeben oder nicht hochschätzen wollte, so würde es sich doch schon durch das Gesetz der Komplementärfarben erklären, daß die aus dem täglichen Leben verbannten Ideale sich in das freie Reich der Kunst flüchten.

Unserem Volke und unserer Zeit entspringen die Bestrebungen der neuen deutschen Phantasiekunst demnach unzweifelhaft. Daß ihre Meister die Natur mit anderen, oft ganz anderen Augen ansehen, als die gewöhnlichen Sterblichen, fällt jedem zu allererst an ihren Werken auf. Wenn die künstlerische Persönlichkeit dieser Meister uns daher zu überzeugen versteht und wenn ihre Kunst die Fühlung mit der Natur festhält, so haben wir gerade hier im vollsten Sinne des Wortes eine echte deutsche Kunst der Gegenwart.

Wir wissen schon, daß Arnold Böcklin der Altmeister dieser Richtung der neuen deutschen Kunst ist. In vielen Beziehungen ist er in der eigentlichen Bildmalerei auch bis auf den heutigen Tag ihr überzeugendster Vertreter geblieben. Ihr abstraktester, der Natur oder doch der Technik ihrer Wiedergabe

am meisten entfremdeter Bekenner war Hans von Marées, der, wie Victor Müller, zu den Vorläufern dieser Kunstanschauung gehörte. Von den jüngeren Priestern der jungdeutschen Phantasiekunst, die bereits eine gläubig verehrende Gemeinde um sich versammelt haben, ist Hans Thoma der deutscheste, der naivste, manchmal auch der unbeholfenste, ist Max Klinger der vielseitigste, der geistvollste, manchmal auch der bizarrste, ist Franz Stuck der leidenschaftlichste, der wildeste, manchmal auch der unfertigste.

Zwischen den Meistern dieser und der vorigen Gruppe streben Künstler wie Albert Keller und Ludwig Dettmann, die schon dort genannt worden, aber auch Meister wie Ludwig Herterich, Freiherr von Habermann und Wilhelm Voltz auf eigenen, unter sich verschiedenen Wegen verwandten Zielen zu. Wilhelm Trübner ist der Archaist unter den jungen Bekennern der Phantasiekunst. Parallel mit Hans Thoma entwickelt sich neuerdings der von älteren, aber immer von deutschen Anschauungen ausgegangene Wilhelm Steinhausen. In manchen Beziehungen selbständig hat sich Otto Greiner neben Klinger gestellt. Auf der äußersten Linken der Neuerer aber stehen noch Künstler wie Ludwig von Hofmann, Julius Exter, Theodor Heine und andere, immer noch jüngere.

Der Widerstreit der Meinungen ist in Bezug auf die charakteristischsten Vertreter dieser jungdeut-

schen Phantasiekunst erklärlicherweise noch heftiger, als in Bezug auf die Meister der unmittelbaren Naturanschauung. Die Natur hat jeder zur Selbstkontrolle zur Hand. Läßt man dem Pegasus aber einmal die Zügel schießen, so giebt es kein Maß und keine Grenze mehr, die allgemein als solche anerkannt werden müßten. Erklärlich ist es vor allen Dingen, daß die Philister jeder Gattung die Todfeinde dieser Kunst sind. Weniger erklärlich würde es erscheinen, daß gerade die Verfechter der älteren Idealkunst zu den unversöhnlichsten Gegnern dieser jüngeren Idealkunst gehören, wenn nicht vor hundert Jahren unter ähnlichen Verhältnissen dieselbe Erscheinung zu Tage getreten wäre. Diesesmal werfen gerade die Anhänger der älteren Idealkunst den Vertretern der jungen Phantasiekunst teils wüsten Naturalismus und rohen Kultus des Häßlichen, teils Mangel an Formensinn und spiritistischen Blödsinn vor.

Wir glauben nicht, daß die Kunstgeschichte sich dieses Urteil aneignen wird. Auch wir möchten manchem dieser Meister und manchem Werke fast aller dieser Meister eine reinere oder doch eine sorgfältigere Formensprache, eine klarere Abrundung oder eine engere Fühlung mit der Natur wünschen; aber die Kunstgeschichte lehrt uns, daß den Meistern mit ausgebildeter Phantasie und großer künstlerischer Eigenheit von jeher Zeichenfehler nachgesagt worden

sind, ohne daß das ihre Bedeutung beeinträchtigt hätte. Nicht nur Rembrandts, Rubens' und Tizians, sogar Michelangelos Formensprache hat Tadler gefunden, der Gebilde unseres Cornelius gar nicht zu gedenken. Es scheint, daß die Meister, denen es hauptsächlich um die Bethätigung ihrer Künstlerphantasie zu thun ist, den Eindruck, den sie zunächst hervorbringen wollen, durch eine starre Formenreinheit oder durch abstrakte Schönheitslinien beeinträchtigen müßten. Wer dies als Mängel empfindet, mag in diesem Sinne von den Mängeln ihrer Vorzüge oder von den Vorzügen ihrer Mängel reden.

Die deutschen Künstler von denen wir reden, könnten auch nur in diesem Sinne die Mängel ihrer Vorzüge haben; aber bei den meisten von ihnen beherrschen unserer Empfindung nach unter allen Umständen die Vorzüge in solchem Maße den Gesamteindruck ihrer besten Werke, daß wir ihre Schwächen vergessen, solange sie uns in dem Zauberkreise ihrer echt künstlerischen Gestaltungen festhalten. Wer zunächst in der Absicht vor ein Kunstwerk tritt, ihm seine Schwächen und kleinen Unrichtigkeiten nachzurechnen, wird überall leichte Arbeit haben, aber nirgends zu künstlerischem Genusse kommen.

Am wenigsten begründet erscheint uns in Bezug auf fast alle diese Künstler der Vorwurf, daß sie kein Formenverständnis hätten. Schon die gezeich-

neten Studien, besonders aber die plastischen Arbeiten, die manche dieser Meister, vielseitig und reich veranlagt wie sie sind, neben ihren Bildern, Radierungen oder Lithographien geschaffen haben, beweisen das Gegenteil. Man betrachte nur die Studienzeichnungen Klingers, aber auch die Hände, die Brust und den Hals seiner plastisch ausgeführten „Salome", man sehe die gezeichneten Studien Franz Stucks, vor allen Dingen aber seine plastisch ausgeführte Athletenfigur an, und man wird sich ohne weiteres überzeugen, daß, wenn diese Künstler die Einzelformenbildung in ihren Gemälden oder Radierungen einmal vernachlässigen, dies entweder künstlerische Absicht sein muß oder ein Übersehen im Drange der aufs Ganze gerichteten stürmischen Phantasie. Zugleich Kupferstecher oder Radierer und Bildhauer zu sein, scheint überhaupt im Geiste der deutschen Kunst der Gegenwart zu liegen. Der unglückliche Carl Stauffer-Bern war gerade im Begriff sich vom großen Radierer zum großen Bildhauer zu entwickeln, als sein Schicksal ihn ereilte. Der gründliche, gewissenhafte, aber auch von feinfühliger künstlerischer Einbildungskraft beseelte Ernst Moritz Geyger, der seinen eigenen Weg geht und in diesem Zusammenhange nur beiläufig erwähnt sei, ist als Bildhauer nicht minder bedeutend denn als Kupferstecher und Radierer. Auch Klinger scheint sich neuerdings neben seinen Radie-

rungen hauptsächlich der Bildhauerei zuwenden zu wollen.

Ihrer persönlichen Stellung zur Natur und der Richtung ihrer Pantasie nach sind die Künstler, die wir als Vertreter der jungdeutschen Phantasiekunst kennen gelernt haben, übrigens außerordentlich verschieden von einander. Wir können nur auf die selbständigsten und charakteristischsten von ihnen noch mit einigen Worten eingehen.

Böcklins Hauptstärke liegt in seiner persönlichen Stellung zur landschaftlichen Natur, der er teils auf der Grundlage unmittelbarer realistischer Anschauung die poetischsten und idealsten Seiten abzugewinnen weiß, teils nach dem Vorbilde der anthropomorphischen Naturanschauung der alten Griechen in menschliche oder halbmenschliche Phantasiegestalten auflöst, deren Treiben in der Landschaft er immer mit malerischer Anschaulichkeit, oft mit köstlich überlegenem Humor, manchmal mit tiefster seelischer Empfindung darstellt. Daß es möglich ist, sich antike Vorstellungen, ohne den leisesten Anflug von Klassizismus, im nationalsten Sinne, d. h. im Sinne der deutschen Märchenpoesie, anzueignen und sie in modernster malerischer Weise künstlerisch zu veranschaulichen, würde man kaum glauben, wenn Böcklin es uns nicht handgreiflich bewiesen hätte. An seine Phantasiegebilde glauben wir. Wir lieben und leben,

wir träumen und sinnen, wir lachen und tollen mit ihnen. Lachen sollen wir nach der Absicht des Künstlers über manche seiner Gestalten, sogut uns manche Gestalten Shakespeares lachen machen sollen. Dies wird merkwürdigerweise von manchen sonst kunstsinnigen Beschauern nicht verstanden und nicht nachempfunden. Sie nehmen es für eine Schwäche Böcklins, wenn eine seiner Gestalten ihre Heiterkeit erregt! Aber die Zahl derer, die den Meister verkennen, vermindert sich von Jahr zu Jahr. Die große Unmittelbarkeit, mit der er die Landschaft selbst im hellsten Freilicht oder im farbigsten Zauberlicht zur Anschauung bringt, die tiefe Innigkeit, die viele seiner religiösen, das lebendige Schönheitsgefühl, das viele seiner Darstellungen aus der antiken und romantischen Heldensage beseelt, und die große malerische Kraft seiner Pinselführung, durch die er in seinen besten Bildern allen Jüngeren technisch überlegen ist, müssen bei unbefangener Betrachtung jeden Kunstfreund unwiderstehlich gefangen nehmen.

Hans Thoma's Flüge durch den Himmel der künstlerischen Einbildungskraft begegnen sich nicht selten mit denen Böcklins. Doch gilt dies nur für einen Teil seiner Schöpfungen. Mit einem anderen Teile steht er auf dem festen Boden der deutschen Landschaft, des deutschen Lebens, der deutschen Sitte. Daß er der deutscheste Künstler dieser Reihe ist, ist

schon gesagt worden. Daß er manchmal Anleihen bei den großen altdeutschen Meistern macht, kommt ihm, da er ihnen vor allen Dingen die Ehrlichkeit der Naturanschauung abgesehen, innerhalb seiner Richtung nur zu gute. Sonst ist er immer er selbst. Mit kindlicher Unbefangenheit giebt er die Gebilde, die seiner schönheitsseligen Einbildungskraft, seinem sinnigen Gemüte oder den äußeren Eindrücken seiner Umgebung entspringen, so wieder, wie sein geistiges Künstlerauge sie geschaut hat, unbekümmert um die Technik und die malerische Überlieferung „der Anderen". Thoma hat manchmal Gemälde von wunderbarer Einheitlichkeit und besonderem malerischen Reize geschaffen. Sogar als Kolorist von selbständiger Kraft tritt er uns in einigen seiner Gemälde entgegen. Manchmal aber klebt ihnen etwas von der Schwere der materiellen Farbstoffe an; auch machen sich in ihnen viel häufiger als in seinen Wasser- und Deckfarbenblättern und in seinen durch den Steindruck vervielfältigten Darstellungen jene Unbeholfenheiten und Schwächen der Zeichnung bemerkbar, an denen die Gegner sich reiben. Im kleineren Maßstabe und mit bescheideneren Mitteln giebt seine Kunst sich am ungezwungensten und köstlichsten aus. Es war das ja auch schon bei deutschen Meistern wie Schwind und Ludwig Richter der Fall. In den vervielfältigten Blättern der „Griffelkunst" hat von jeher eine

Hauptstärke der deutschen Kunst gelegen; auch schon zu Dürers und Holbeins Zeiten. Thoma kann umso sicherer sein, daß seine schönen Steindruckblätter als vollgiltige Kunstwerke angesehen werden, da er sie nach dem Abdruck einzeln mit der Hand farbig auszuführen pflegt. Hier ist nicht nur eine neue deutsche Kunst, sondern auch ein neuer deutscher Kunstzweig ins Leben getreten.

Max Klinger ist der tiefsinnigste, schöpferischste, gestaltenreichste Meister dieser Reihe. Seine Kunst klopft an die Pforten des Himmels und der Hölle, des Todes und des Lebens. Sie weiß den Sagen des griechischen Altertums wie den jüngsten großstädtischen Tagesereignissen neue, durch Gedankenverbindungen und Empfindungsbeziehungen gehaltreiche Seiten abzugewinnen. Sie schwelgt im beziehungslos Schönen und im beziehungsvoll Häßlichen. Sie verwertet alle künstlerischen Reize der Landschaft, des Menschenlebens und der Ausgeburten der Einbildungskraft. Sie ist realistisch mit den Realisten, idealistisch mit den Idealisten, mystisch mit den Mystikern und phantastisch mit den Phantasten. Bald geist-, bald gemütvoll, ist sie durchaus eine Tochter unserer Zeit. Unmittelbar aus dem Empfinden ihres Schöpfers hervorgegangen, muß sie auch viele, wenngleich nicht alle Seiten deutschen Geisteslebens wiederspiegeln. Thatsächlich hat kein anderes

Volk einen Klinger als das deutsche; und eben deshalb fangen jetzt auch die Franzosen an, ihm ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Alles dieses gilt zunächst von seinen Radierungen. Auch Klingers Schöpferkraft offenbart sich bis jetzt am freisten im kleinen Maßstabe der Blätter seiner vervielfältigenden Kunst, die er mit meisterhafter Technik beherrscht. Hätte der noch junge Künstler auch nichts weiter geschaffen als die lange Reihe seiner Radierungen und schüfe er auch nichts weiter mehr als sie, so würde die Nachwelt ihn doch als einen der bedeutendsten Künstler vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts feiern müssen.

In seinen Gemälden hat Klinger sich im Gegensatze zu seiner eigenen „Griffelkunst", aber in Übereinstimmung mit den Gedanken, die er in seiner mehrfach genannten Schrift „Malerei und Zeichnung" niedergelegt hat, an einfache, altbekannte Stoffe, wie das „Parisurteil", die „Kreuzigung", die „Beweinung Christi" gehalten. Gerade gegen seine Gemälde richten sich die Angriffe der Gegner der jungdeutschen Phantasiekunst. Daß er in ihnen seine besondere malerische Technik befolgt, die manchen hart erscheint, auch eben nicht weich zu nennen ist, aber doch in ihrer Art nicht ohne malerische Reize ist, stört uns nicht. Gerade in der Malweise des Meisters, in der wir keine Spur französischer Einwirkung zu erkennen

vermögen, spricht sich die unmittelbare und persönliche Naturanschauung aus, von der seine Kunstanschauung getragen wird. Daß aber in der Anordnung und Empfindung seiner großen Gemälde, wie besonders seiner „Kreuzigung“, noch nicht alles abgeklärt, ausgeglichen und reizvoll durchgebildet erscheint, leugnen auch wir nicht. Eben deshalb halten wir seine nur aus drei Gestalten zusammengefügte „Pietà“ für sein bestes Gemälde; und gerade sie erscheint uns trotz einiger Herbheiten als eine so ernste, große, gemütvolle und schon durch den Gegensatz der leuchtenden Frühlingslandschaft zu dem heiligen Todesschmerze als eine poetisch und malerisch so reizvolle Schöpfung, daß sie unzweifelhaft mit der Zeit durch sich selbst ihre Gegner besiegen wird. Wer sie nicht selbst sehen kann, betrachte sie wenigstens in Albert Krügers schöner Radierung, durch deren Veröffentlichung eine der angesehensten deutschen Kunstzeitschriften dem Bilde ihre Huldigung dargebracht hat.

Nur ungern wird man es uns erlassen, noch etwas näher auf so viel besprochene Künstler, wie Franz Stuck und Ludwig von Hofmann, einzugehen; aber nur ungern würden wir unser Urteil über sie schon jetzt abschließen. Zweifellos thut man Stuck Unrecht, wenn man die Gestaltungen seiner leidenschaftlichen Phantasie mit dem Maße raphaelischen Schönheitsgefühls mißt; und zweifellos thut man Hofmann

Unrecht, wenn man an denjenigen Teil seiner Gemälde, die auf einer dekorativen Naturauffassung beruhen, einen anderen als einen dekorativen Maßstab anlegt. Dem bestrickenden Zauber der künstlerischen Einbildungskraft dieser beiden Künstler wird der vorurteilslose Kunstfreund sich nicht entziehen können. Aber er wird in ihren bisherigen Schöpfungen noch allzuoft das notwendige innere Gleichgewicht, noch allzuoft jene Fühlung mit der deutschen Volksseele vermissen, ohne die eine deutsche Kunst keine dauernde Wirkung erlangen kann. Warten wir also ihre weitere Entwicklung ab! Sie sind ja noch jung, sie und manche ihrer noch jüngeren Genossen, auf die einzugehen, wir uns versagen müssen.

Immerhin ist es erfreulich, nach langer Nüchternheit wieder deutschen Künstlern zu begegnen, denen gegenüber eine Warnung vor allzu zügellosen Flügen der Einbildungskraft angebracht ist.

Die Nachahmer und Stümper aber, zu denen wir keinen der Genannten rechnen, überlassen wir auch auf diesem Gebiete mit Vergnügen dem Spotte der Gegner.

Zwanzigstes Kapitel

Schlußfolgerungen

Wir haben gesehen, daß alle Vertreter der jungen deutschen Kunst ehrliche Söhne ihrer Zeit, daß die besten von ihnen zugleich treue Söhne ihres Volkes sind, daß die meisten von ihnen die Natur mit eigenen Augen ansehen und daß manche von diesen auch bereits dem mächtigen Sehnen nach innerlicher Empfindung und nach deutscher Gefühlstiefe, das durch unsere Zeit geht, gerecht werden, während andere uns auf den Flügeln ihrer Einbildungskraft in das Zauberreich dichterischen Schauens emportragen. Versuchen wir nunmehr zum Schlusse, diese ganze deutsche Kunst der Gegenwart mit den Augen der Nachwelt anzusehen, so werden wir daher zunächst anerkennen, daß sie die Kennzeichen echter, gesunder Kunst, wenigstens einzeln, alle besitzt. Wir glauben daher auch, daß sie auf dem rechten Wege ist, sich als selbständige Kunst der selbständigen Kunstübung früherer Zeiträume an die Seite zu setzen.

Wenn man auf dem Wege ist, hat man sein

Ziel aber noch nicht erreicht; und wir sind weit entfernt davon, zu glauben, daß die neue deutsche Kunst der Gegenwart, von einzelnen Hauptmeistern und Hauptwerken abgesehen, ihr Ziel schon erreicht habe. Dazu stehen alle die Eigenschaften echtester Kunst, die wir in ihr wahrgenommen haben, oft noch zu unvermittelt neben einander; dazu giebt sie, suchend und tastend, noch allzuoft Versuche und Studien für fertige Schöpfungen aus; dazu zeigt sie noch allzuselten jene geschlossene Größe des Gesamtzuges, die Weihe und Stimmung um sich verbreitet.

Die Nachwelt wird die deutsche Kunst der letzten zehn Jahre wahrscheinlich noch als die Kunst einer gährenden Übergangszeit bezeichnen. Überall sehen wir frische neue Triebe, überall ernstes Streben, der Natur auf den Grund zu kommen, an manchen Orten zugleich ein begeistertes Ringen nach dem Höchsten. Aber wirklich Vollendetes, in sich Abgeklärtes, allseitig Ausgereiftes tritt uns erst vereinzelt entgegen. Deutsche Reinheit der Empfindung, deutsche Gemütstiefe, deutsche Gefühlswärme sind noch weit entfernt davon, Gemeingut unserer jüngsten Kunst zu sein. Die Flammen der Begeisterung, die Begeisterung in den Herzen der Beschauer entzünden, lodern erst spärlich gen Himmel. Sogar die Zahl der deutschen Meister, denen man eine wirkliche, völlige Beherrschung der modernen malerischen Technik nachrühmen könnte, ist

noch verhältnismäßig gering. Durch die Breite der Pinselführung, die bei den Deutschen leichter als bei anderen Völkern das Ansehen der Roheit gewinnt, lassen noch lange nicht alle deutsche Meister jenes reife Formenverständnis hindurchfühlen, ohne das es eine echte Kunst nicht giebt. Manche Künstler, die dieses Formenverständnis offenbar besitzen, suchen es sogar absichtlich zu verbergen. Wohl mag der moderne Maler es unter Umständen nur erraten lassen; aber ohne daß er es mindestens erraten läßt, wird es ihm nicht gelingen, uns zu überzeugen.

In der gegenwärtigen Kunst einiger anderen Völker erscheint das „Moderne" gleichmäßiger mit dem „Nationalen" verschmolzen, die neue Naturanschauung inniger vom neuen Zeitgeiste beseelt, vor allen Dingen die neue Technik reiner und gediegener durchgebildet als im Durchschnitt der deutschen Kunst. Jedermann weiß, daß hier vor allen die Franzosen zu nennen sind, die freilich einerseits zu allen Ausschreitungen, deren der Impressionismus fähig ist, am leichtesten bereit sind, andererseits jedoch auch schon manche Meister besitzen, die dem Jüngsten nicht leicht zu altmodisch und dem Ältesten nicht leicht zu neuerungssüchtig erscheinen. Aber im Durchschnitt, immer von unseren Hauptmeistern abgesehen, sind auch die Spanier, Engländer, Schotten, Amerikaner, Holländer und sogar Skandinavier den unseren in der Gleich-

mäßigkeit und Abgeschlossenheit ihrer modernen künstlerischen Erscheinung noch überlegen. Da wir gesehen haben, daß das Äußere und Technische der Kunst gefahrlos bei Nachbarvölkern studiert werden kann, so meinen auch wir, daß es nützlich ist, das Ausland zur Beschickung der großen Ausstellungen unserer Kunsthauptstädte zu ermutigen; und da das Technische in „Studien" oft lehrreicher zu Tage tritt als in ausgeführten Gemälden, so erscheint es auch uns nützlich, wenn einmal geistvolle Studien tüchtiger auswärtiger Meister in Deutschland festgehalten werden. Auch hier heißt es freilich mit der Nachahmung auf seiner Hut zu sein. Auch hier gilt es weniger, das Fremde selbst nachzubilden, als den Fremden abzusehen, wie es gemacht wird, die Natur mit eigenen Augen zu schauen, und wie man es anfängt, Selbsterschautes mit Pinsel und Farben auf die Fläche zu bannen, ohne während der Darstellung in die hergebrachte „Routine" zu verfallen.

Aus der größeren Gleichmäßigkeit der Durchbildung, die die neue Kunst an einigen Kunststätten des Auslandes bereits vor der deutschen Kunst voraus hat, erklärt es sich auch, daß ihr dort eine so grundsätzliche Gegnerschaft, wie sie ihr in Deutschland manchmal noch erblüht, nirgends mehr entgegentritt. Die Kampfesweise der einseitigen Gegner der neuen deutschen Kunst aber ist manchmal nur darnach

angethan, ihre gemäßigten Freunde wider ihren Willen ins Parteilager zu treiben. Daß dann in Broschüren und Aufsätzen einmal übers Ziel hinausgeschossen wird, ist selbstverständlich. So lange die Gegner ausschließlich die Fehler der neuen Kunst hervorheben, ist es das Recht, ja, unter Umständen die Pflicht der Kenner, die in der neuen Kunst die Kunst der Zukunft sehen, das deutsche Volk zunächst auf die Vorzüge des frühlingsfrischen Strebens seiner jungen Künstler aufmerksam zu machen. Wo es sich, wie in unserer Schrift, um die Wahrung des geschichtlichen Zusammenhanges handelt, werden die Schwächen schon von selbst nicht übersehen werden.

Uns machen diese Schwächen nicht irre in unserer Überzeugung, daß auch die deutsche Kunst der Gegenwart auf dem richtigen Wege ist. Lehrt uns die Kunstgeschichte doch auch, daß die deutsche Kunst, wenn sie am selbständigsten war, immer etwas Herbes und Ungelenkes zur Schau trug, dagegen wenn sie am glattesten und sorgfältigsten erschien, stets im Fahrwasser der Nachahmung und des Epigonentums trieb, daß aber die Nachwelt und das Ausland jene echt deutsche Kunst mit ihren Eckigkeiten und Herbheiten stets höher geschätzt haben als die fehlerlosere, glattere Kunst der deutschen Nachahmer und Eklektiker! Und zeigen die Fortschritte, die die jungdeutsche Kunst

von Jahr zu Jahr gemacht hat, zeigen die immer neuen Talente, die ihr in jedem neuen Jahre ersprießen, doch auch unwiderleglich, daß sie sich in aufsteigender Linie bewegt! Die Kunstgeschichte hat uns ja eben gezeigt, daß ein Stillstand in der Kunst nie von Dauer sein kann. Wo kein Fortschritt ist, ist Rückschritt, der zur „Manier" und zum „Epigonentum" führt. Gerade weil die Kunst unserer heutigen „Alten" in ihrer Art eine hohe Stufe der Vollendung erreicht hatte, gab es für die Gegenwart nur die Wahl zwischen einer neuen Kunst oder einer Epigonenkunst; und gerade weil die neue Kunst sich noch in aufsteigender Linie bewegt, sind wir nach Maßgabe von kunstgeschichtlichen Beispielen, wie sie die Entwicklung der italienischen und der deutschen Kunst im fünfzehnten, die Entwicklung der vlämischen und holländischen Kunst im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert an die Hand giebt, der Überzeugung, daß die Nachwelt bei ihrer Vorliebe für aufsteigende Entwicklungen schon in den besten deutschen Kunstleistungen der jüngsten Gegenwart echte und dauernde Kunst anerkennen wird. Allseitig vollendeten Künstlern, wie die höchsten Blütezeiten sie hervorbringen, sieht die neueste deutsche Kunst, immer von einigen der genannten Hauptmeister abgesehen, demnach noch entgegen. Da die höchsten Blütezeiten aber immer nur kurz sind und rasch vorüber gehen, so sollten wir froh sein, Zeugen

einer deutschen Kunstübung zu sein, die sich in aufsteigender, nicht in absteigender Richtung bewegt.

Eben deshalb würde nichts irriger und verhängnisvoller sein, als strebsame junge Künstler gegen ihre Überzeugung in die Bahnen älterer Richtungen, so zielbewußt diese ihrer Zeit gewesen sein mögen, zurückzudrängen. Eben deshalb verlohnt es sich, der aufstrebenden deutschen Kunst im Spiegel der Kunstgeschichte zu zeigen, wie viel und was ihr noch zur Vollkommenheit fehlt. Eben deshalb aber darf es auch nicht Wunder nehmen, wenn der kunstgeschichtlich gebildete moderne Kunstfreund manchmal für Werke der neuen Richtung eintritt, deren kleine Schwächen er ebenso gut aufzuzählen wüßte, wie ihre Gegner; denn für die Entwicklung der Künste ist es nützlicher, ein noch nicht allseitig vollendetes Einzelwerk einer aufblühenden Kunst zu begünstigen, als glatte Werke einer über den Gipfel hinausgelangten Schulrichtung als Vorbilder zu empfehlen.

Wir wiederholen es. Die heutigen „Alten" hatten ihrer Zeit unzweifelhaft Recht. Auch sie haben fördernd in die Kunstgeschichte eingegriffen und manche tüchtige, manche große Werke geschaffen.

Ihren besten Schöpfungen wird die Unsterblichkeit so wenig versagt sein, wie den besten Schöpfungen aller Zeiten. Wenn sie aber den heutigen „Jungen" wehren möchten, mit eigenen Augen zu sehen und

aus ihrem eigenen Empfinden herauszuschaffen, so können wir ihnen nicht folgen. Rückgängig kann die jugendfrische Bewegung, die auch die deutsche Kunst durchweht, nicht gemacht, aber sie kann geleitet, vor Ausschreitungen bewahrt und bis zur Vollendung in der aufsteigenden Bahn erhalten werden.

Mancher Jünger der Kunst der unmittelbaren Naturanschauung wird zu einer innerlicheren Durchgeistigung und Beseelung seiner Darstellungen, mancher Bekenner der neuen Phantasiekunst wird zu ernsterem Naturstudium und zu gediegenerer malerischen Behandlung angehalten werden können; abgesehen von wenigen der bedeutendsten Künstler beider Richtungen, wird ihnen allen ein größeres Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt, zwischen ihrem künstlerischen Können und ihrem künstlerischen Wollen zu wünschen sein. Aber daß sie alle, daß wenigstens ihre Führer auf dem richtigen Wege zu einer neuen deutschen Kunst sind, drängt sich uns nach dem ganzen Verlauf unserer Untersuchungen immer von neuem wieder auf.

Die Lehren der Kunstgeschichte sind in dieser Hinsicht so zwingend, daß es heute zwar noch viele Laien und Kunstfreunde, aber nur wenig kunstgeschichtlich gebildete Kenner mehr giebt, die den Bestrebungen unserer künstlerischen Jugend nicht hoffnungsvoll zustimmten. Wenn die „Kunstgelehrten"

früherer Zeiten öfter auf der entgegengesetzten Seite standen, so erklärt sich dies daraus, daß sie damals von den vorgefaßten Meinungen der abstrakten Ästhetik auszugehen pflegten, während die meisten von ihnen heute der Kunstgeschichte ihre Bildung verdanken. Eine natürliche Folge dieser Verschiebung aber ist es, daß die „Kunstschreiber" in früheren Zeiten in der Regel von den Jungen geschmäht wurden, während sie heute zumeist von den Anhängern des Alten nicht verstanden werden.

Natürlich würden die Vertreter der geschichtlichen Kunstanschauung verdienen, von den Anhängern anderer Richtungen mißverstanden zu werden, wenn sie in der Anerkennung neuer Zeitströmungen so weit gingen, die übrigen Lehren der Kunstgeschichte zu vergessen und das Neue, nur weil es neu ist, zu verteidigen. Die Lehren der Kunstgeschichte, denen wir gelauscht haben, sind aber so vielseitig, daß von ihren Jüngern eine einseitige Verherrlichung des noch nicht Dagewesenen nicht zu fürchten ist. Sollte es aber auch nur einmal den Anschein gewinnen, als sei dies dennoch der Fall, so müßte es mit Freuden begrüßt werden, wenn jene andere, die unsere ergänzende kunstwissenschaftliche Bewegung gegenüber dem Wandel der Erscheinungen, den die Kunstgeschichte betonen muß, in verstärktem Maße wieder die ewigen Gesetze des künstlerischen Sehens und Darstellens in den

Vordergrund rückte. Daß auch dies unserer Kunst nur zum Vorteil gereichen könnte, wenn es auf positiver, physiologischer Grundlage geschähe, haben wir ja von Anfang an bemerkt; und wir bleiben dabei, daß die physiologische Gesetzmäßigkeit die geschichtliche Gesetzmäßigkeit nicht widerlegen, wohl aber ergänzen kann.

Einseitig wird die geschichtliche Kunstanschauung uns in der That nicht machen. Wenn sie beim schaffenden Künstler auch eine gewisse Einseitigkeit im Sinne der Lehren der Kunstgeschichte voraussetzt, so wird sie den empfangenden Kenner um so vielseitiger in der Anerkennung und im Genusse des Schönen machen. Dieser wird nach wie vor das Recht beanspruchen und die Pflicht zugeben, die Meisterwerke aller Zeiten und Völker auf sich wirken zu lassen.

Auch die schaffende Natur hat ihre Erzeugnisse ja an gewisse Gegenden, bestimmte Jahreszeiten, besondere Arten gebunden. Am Tiber wächst kein rheingauer Wein, an der Mosel kein Burgunder; im Mai blühen keine Herbstzeitlosen, im November keine Veilchen; der Kirschbaum trägt keine Pfirsiche, der Mandelbaum keine Birnen. Das hindert den empfänglichen Kenner alles Guten und Schönen nun freilich nicht, sich an dem Rebensafte aller Länder zu laben, sich an der Blütenpracht jeder Jahreszeit

zu erfreuen und sich an den reifen Früchten jeder Art zu erquicken; aber es verbietet dem Winzer und dem Gärtner, der keine Treibhausgewächse züchten will, andere Früchte zu ziehen, als der heimische Boden und jede Jahreszeit reifen lassen.

Die Treibhausfrüchte der Kunst sind noch weniger schmackhaft, als die Treibhausfrüchte der Natur.

Wer eine gesunde Kunst will, wird die jungen Künstler, die gelernt haben, die selbst erschaute Natur mit technischer Meisterschaft wiederzugeben, immer wieder auf ihr eigenes Volk, ihre eigene Zeit, vor allen Dingen aber auf ihr eigenes Selbst und in diesem auf die höchsten Höhen der Einbildungskraft und die tiefsten Tiefen des innersten Gemütslebens hinweisen; denn ewiggiltig wird auch in Zukunft nur eine deutsche Kunst sein, die der Verbindung deutscher Phantasie oder deutschen Gemüts mit unmittelbarer und persönlicher Naturanschauung entsprossen ist.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Druck von Johannes Päßler, Dresden, gr. Klosterg. 5.

Inhalt.

Poetische Schriften
von
Karl Woermann

Aus der Natur und dem Geiste. Gedichte. Hamburg, Hoffmann & Campe, 1870.

Beilage zur Augsb. Allg. Ztg. 1870, S. 4135: Diese Dichtungen sind frisch und tüchtig nach dem Inhalt, geschmeidig, ja meistens glänzend nach der Form. Ideen und Gefühle und Anschauungen und Formen sind durchgängig in schönem Gleichmaß. Woermann tritt unbestreitbar mit ihnen aus der Menge der jüngeren Mitdichter hervor, zu den besten Kräften derselben u. s. w.

Neue Freie Presse, 4. Nov. 1870, Abendblatt: Der Verfasser dieser anziehenden Gedichte hat nicht nötig, die Leser um nachsichtiges Wohlwollen zu bitten. Er bringt dem Publikum einen Strauß mannigfaltiger Blumen, frisch gepflückt und gewandt zusammengebunden, nichts Künstliches, aber viel Natürliches. Alles entspringt eigener Anschauung u. s. w.

Neapel. Elegien und Oden. München, Theodor Ackermann, 1877.

Deutsche Dichterhalle VI, S 322: Woermann handhabt die antiken Metra, namentlich das Distichon, mit großer Gewandtheit und feinem musikalischen Gehör, und die Verse lesen sich deshalb meist äußerst fließend . . . . . Was den Inhalt betrifft, so ist derselbe überall ein durchaus poetischer. Die sonnige Herrlichkeit der südlichen Natur wird uns in Ernst und Scherz mit leuchtenden Farben geschildert u. s. w. (Alb. Möser).

Köln. Zeitung, den 22. Juli 1877: In der That sind alle diese Dichtungen nicht bloß von großer Formenschönheit, sondern auch von wahrhaft poetischem Gehalt.

Elberfelder Zeitung, den 17. Okt. 1877: Erheitert und gehoben durch seine bezaubernde Melodik wird jeder das Buch des Dichters aus der Hand legen. (Bernh. Endrulat).

Neue Gedichte. Düsseldorf, L. Voß & Comp., 1884.

Magazin für die Litteratur d. J. u. A. 1884, S. 523: Gleich das erste Buch der „Neuen Gedichte" legt Zeugnis für den hohen Kunstsinn des Dichters ab. Diese Woermannschen „Balladen und Erzählungen" atmen eine fast körperlich wirkende Kraft der Schönheit. (Ernst Ziel.)

Breslauer Zeitung Nr. 367, 28. Mai 1884: Ein reicher, aber auch reifer, tiefgeklärter Geist spricht aus den Gedichten . . . . Aller Formen ist Woermann gleich mächtig. . . . . (Heinrich Hart.)

Dresdner Anzeiger Nr. 26, 26. Jan. 1884: Karl Woermann hat sich mit diesem Buche den besten unter den jüngern Lyrikern beigesellt. (Dr. A. M.)

Zu Zwei'n im Süden.

Dichtungen von Karl Woermann.

1. Aufl. 1892, 2. verb. Aufl. 1893.

Zeitschrift für deutschen Unterricht VI, S. 854: Es ist die gereifte Frucht des schaffenden Mannes und zugleich eine der vornehmsten Gaben, mit denen unsere Litteratur in den letzten zehn Jahreu bereichert worden ist. (Dr. Otto Lyon.)

Grenzboten 1893, S. 86: Aus vollem Leben und glücklicher Erinnerung heraus klingen die Lieder und leuchten die Bilder, die Karl Woermann in dem Cyklus „Zu Zwei'n im Süden" zusammengefaßt hat.

Tägliche Rundschau 1892, S. 1116: Es ist mehr als nur Liebesglück, wovon Woermann in diesem Buche singt: eine ganze Weltanschauung spannt sich als Hintergrund vor uns aus . . . Zu klangvollen, wohllautenden Versen bricht die Empfindung aus, in welche der Dichter beim Anblick der höchsten Kunstwerke versinkt; er weiß den rechten lyrischen Ausdruck und Standpunkt zu gewinnen. . . Glänzende Naturschilderungen lösen einander ab, und die südliche Landschaft mit all ihren Farben, all ihren sonnigen Reizen weiß Woermann sinnlich lebendig vor unsere Phantasie hinzustellen. (K. Z.)

Dresdner Nachrichten Nr. 314, 9. Nov. 1892: Es ist viel von der daseinsfrohen und künstlerisch-ästhetisch verfeinerten Lebensanschauung des Menschen der Renaissance in diesen Versen, übersetzt in die verinnigtere Empfindungsweise eines deutschen Familienlebens. Es ist fast kein Gedicht vorhanden, welches nicht eine wirklich eigenartige dichterische Beziehung enthielte: man fühlt, daß man es mit dem Werke einer gereiften Dichterkraft zu thun hat, die das Beste giebt, was Leben und Schauen sie auf der Höhe des Lebens gelehrt haben. (Wolfg. Kirchbach.)

Universum IX, 1892, S. 1179: Nach achtjähriger Pause ist jetzt von Woermann abermals eine Reihe gedankenreicher und formenvollendeter Dichtungen erschienen, zu welchen eine Reise nach dem Süden den Stoff geliefert. Nach Griechenland, Italien und Spanien führte die Reise den Dichter, und alle drei kunstgeweihten Länder haben die feingestimmte Lyra des Poeten in vollen Akkorden erklingen . . . Unerschöpflich ist der Quell des freudigen Schauens und Singens, ob der Sänger nun auf dem Gipfel des Hymettos in blühendem Thymian ruht, von der Engelsbrücke in Rom in das nasse, gelbdurchschoss'ne Grau der Tiberwogen blickt, oder zwischen Orangengärten und Myrtenhecken Sevilla's lauschend dahinschreitet . . . Die Gedankenfülle und Tiefe der Woermann'schen Dichtungen wird den Lorbeer echten Dichterruhms ihm nicht verloren gehen lassen.

Deutsches Dichterheim XIII, 1893, S. 121: In allen Gedichten lebt echtes, ehrliches, warmes Empfinden, das allenthalben in schöner und reiner Form zum Ausdruck gelangt. Überall offenbart sich die tiefe und verständnisvolle Liebe des Dichters zu Kunst und Natur, über welche das innere Herzensglück seinen verklärenden und durchgeistigenden Schimmer wirft. (Paul Heinze.)

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Woermann, Karl,

Was uns die Kunstgeschichte lehrt Einige Bemerkungen über alte, neue und neueste Malerei

Dresden 1894

Art. 302 yd
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11552916-3